INTERTEXTUALITÄT 1

LA TEORÍA DE LA INTERTEXTUALIDAD EN ALEMANIA

Selección y traducción
Desiderio Navarro

Renate Lachmann
Wolfgang-Dieter Stempel
Karlheinz Stierle
Manfred Pfister
Heinrich Plett
Ulrich Broich
Susanne Holthuis
Bernd Schulte-Middelich

CASA DE LAS AMERICAS
UNEAC

Gracias al subversivo impulso terminológico-conceptual inicial de Julia Kristeva, inspirada en trabajos de Mijaíl Bajtín, el interés por la intertextualidad se extendió por el mundo desde los tiempos de Mayo del 68, hasta devenir una moda teórico-crítica nada efímera, pero también, sobre todo, el origen de una fructífera y prestigiosa línea de investigaciones. Hoy ya son miles los artículos y libros dedicados a ella en las más diversas lenguas. Y en el 2003 el destacado investigador alemán Manfred Pfister puede hallar más de una poderosa razón para el fenómeno de que "la intertextualidad siga gozando de buena salud hoy día": no sólo porque sus variadas formas (parodia, pastiche, *remake*, etc.) siguen ocupando un lugar central en la práctica artística de la actualidad, sino también, entre otras cosas, porque, en el contradictorio contexto dialógico-homogeneizante de la globalización cultural, ella "ha recuperado en estos días su urgencia política original de subversión y resistencia".

INTERTEXTUALITÄT 1 . La teoría de la intertextualidad en Alemania. En este primer volumen de la antología hallará el lector, reunidos por vez primera y vertidos al español, siete de los más importantes trabajos teóricos sobre la intertextualidad publicados por eminentes personalidades de la ciencia literaria alemana. Renate Lachmann, Manfred Pfister, Heinrich Plett y Ulrich Broich trazan aquí niveles del concepto de intertextualidad, discuten la influyente noción de intertexto universal, examinan la gradación y modos de marcación de la intertextualidad, y estudian sus relaciones con fenómenos como la dialogicidad, el sincretismo y el postmodernismo. Finalmente, una bibliografía selectiva señala otros muchos artículos y libros publicados en alemán sobre el tema. En fin, *Intertextualität 1* es un excepcional volumen de información y consulta cuya presencia se hace obligada en toda biblioteca especializada.

Desiderio Navarro (Camagüey, Cuba; 1948). Investigador y crítico de literatura y arte. Autor de los libros *Cultura y marxismo: problemas y polémicas* (1986, Premio de la Crítica) y *Ejercicios del criterio* (1988). Ha traducido de trece idiomas más de 330 textos teóricos sobre literatura y arte, publicados en Cuba y en el extranjero. Ha editado varias antologías teóricas —entre ellas, *El teatro y su recepción* (1994) de Patrice Pavis, *Intertextualité* (1997), *La semiosfera I, II* y *III* de Iuri Lotman (Madrid, 1996, 1998 y 2000) e *Image 1* (2002). Dirige la revista teórica *Criterios*, por él fundada en 1972.

serie

Alemania en el pensamiento actual

Edición financiada por

GOETHE-INSTITUT

Colección CRITERIOS. Antologías representativas de un autor, país, problemática o enfoque que, al igual que la revista homónima, divulgan en el mundo de habla hispana lo más actual e importante del pensamiento teórico-cultural que se produce en otras lenguas. Con este, su quinto volumen, la colección inicia la serie *Alemania en el pensamiento actual*.

Títulos publicados:

PATRICE PAVIS: El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo.

Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto.

Árbol del mundo. Diccionario de imágenes, símbolos y términos mitológicos.

Image 1. Teoría francesa y francófona del lenguaje visual y pictórico

INTERTEXTUALITÄT 1

LA TEORÍA DE LA INTERTEXTUALIDAD EN ALEMANIA

Selección y traducción
del alemán y el inglés
Desiderio Navarro

Prefacio
Manfred Pfister

CRITERIOS

CASA DE LAS AMÉRICAS
UNEAC

Edición: *Desiderio Navarro*
Diseño de cubierta: *Ricardo Rafael Villares*
Emplane: *Jorge Chinique*

© De la selección y la traducción: **Desiderio Navarro**, 2004

Todos los derechos reservados
© Sobre la presente edición:
Casa de las Américas/UNEAC, 2004

ISBN 959-260-086-4

CRITERIOS
Casa de las Américas
3ra y G, El Vedado, La Habana, Cuba
criterio@cubarte.cult.cu

Al lector

Desiderio Navarro

El libro que tiene en sus manos el lector es la continuación de un ambicioso conjunto de antologías que, bajo el título de Summa intertextual, *he venido preparando para la Colección Criterios en la última década y que incluye cinco volúmenes de teoría de la intertextualidad, cuatro de los cuales están dedicados a la producción teórica de lengua francesa, alemana, polaca e inglesa respectivamente, y un quinto a la de otras lenguas del mundo (ruso, eslovaco, croata, rumano, holandés, etc.). En 1997, en ocasión del 30 aniversario de la introducción del término «intertextualidad» por Julia Kristeva, apareció el primer volumen del conjunto:* Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto, *que reunió catorce trabajos de once autores.*

Con el presente libro la colección Criterios no sólo da continuidad a la Summa intertextual, *sino que, al mismo tiempo, inaugura su serie* Alemania en el pensamiento actual, *la cual viene a ampliar y diversificar considerablemente los horizontes abiertos por las series homólogas dedicadas a Francia (ya con tres títulos publicados) y Rusia, y próximamente acrecentados por la consagrada a Polonia, con una vasta antología de la obra estética más reciente de Stefan Morawski.*

La extraordinaria riqueza y variedad interna del pensamiento teórico alemán actual sobre literatura, artes y cultura sigue siendo, lamentablemente, desconocida e inaccesible para la casi totalidad de los estudiosos cubanos y, también, aunque en menor medida —gracias al interés ocasional de algunos editores españoles—, para la mayor parte de los estudiosos hispanófonos. Por diversas y cambiantes razones —muy locales y ajenas (y resistentes) a mi voluntad—, siempre he dispuesto de relativamente poca información

teórica alemana y apenas he podido traducir y divulgar de ese creciente acervo teórico 17 trabajos de estética, teoría literaria y teoría del teatro — muy pocos si se los compara, por ejemplo, con los 45 trabajos polacos, los 55 franceses, o los 104 rusos que he traducido y publicado hasta hoy, casi siempre a través de Criterios.

A pesar de las dificultades y obstáculos, me cabe la satisfacción de haber escogido y ofrecido siempre sólo nombres de primera línea en los respectivos momentos del pensamiento cultural alemán: de Erich Köhler a Dieter Schlenstedt, de Peter Bürger a Erika Fischer-Lichte. Y de que haya sido precisamente con el nombre de un destacado investigador alemán como Manfred Pfister con el que se inició la presencia de la teoría de la intertextualidad en Criterios. *Ya en el prólogo a* Intertextualité *yo evocaba cómo a fines de la década de los 80* Criterios *dirigió su atención a la intertextualidad «en retroalimentadora respuesta al creciente interés local por el pastiche, la parodia, el* remake, *la cita y otras formas de intertextualidad, determinado sobre todo por la orientación creadora de la joven plástica de esa década, así como por el encuentro de un público nuevo con la edición cubana de Borges (1988),* El nombre de la rosa *y muchas otras muestras del arte postmodernista». Y, tras recordar que en 1989, como invitado al II Encuentro Internacional de Criterios, Manfred Pfister dictó en la Casa de las Américas, durante una semana, un ciclo de conferencias sobre la intertextualidad, destacaba que, con la publicación, en su n° 29, de una de las conferencias leídas por él,* Criterios *comenzó a ofrecer en sus sucesivas entregas trabajos recientes sobre la intertextualidad de teóricos de Europa y América del Norte —Nycz, Hutcheon, Pavlicic, Glowinski, Hatten...—, y, entre ellos, algunos de los aquí recogidos, desde hace mucho difícilmente accesibles en números agotados de la revista.*

Con esta nueva antología se le presentan al lector los más importantes pensadores alemanes sobre el tema con textos que han devenido, por así decir, clásicos, mencionados en las bibliografías de casi todos los artículos y libros alemanes posteriores, y a menudo citados y tomados en ellos como fundamento o como objeto de discusión. En los siete trabajos aquí reunidos de Renate Lachmann, Manfred Pfister, Heinrich Plett y Ulrich Broich se trazan niveles del concepto de intertextualidad, se discute la influyente noción de intertexto universal, se examinan la gradación y los modos de marcación de la intertextualidad, y se estudian las relaciones de ésta con fenómenos como la dialogicidad, el sincretismo y el postmodernismo.

En el ya citado prólogo a Intertextualité, *yo le reprochaba a la mayoría de los téoricos de la intertextualidad francófonos su ahistoricismo, su desinterés por la dimensión comunicacional e histórico-social de la intertextualidad, su atención exclusiva a la ontología de la intertextualidad, a la descripción y taxonomía de sus formas y estructuras. En aquel momento eso se me hacía*

particularmente evidente cuando los confrontaba con los teóricos de lengua alemana que había podido leer por entonces, en su mayoría atentos a la dinámica, las funciones, la pragmática y la recepción de esas formas en el marco de los procesos comunicacionales literarios y sociales. Esa diferencia, bien visible en el presente volumen de la antología en los textos de Lachmann y Pfister, lo será también en trabajos incluidos en el segundo volumen, como los de Bernd Schulte-Middelich y Wolf-Dieter Stempel.

Ahora bien, si el prólogo a Intertextualité *me liberó de la necesidad de comenzar aquí haciendo toda una serie de observaciones y reflexiones históricas sobre el término y el concepto, su destino y sus ecos internacionales y locales, el orientador y conciso prefacio del Prof Dr. Manfred Pfister me exime ahora de la tarea de realizar una breve presentación inicial de los avatares alemanes de la teoría intertextual, presentación que nunca hubiera podido alcanzar la competencia y perspicacia de uno de sus más destacados protagonistas.*

Sobre la versión al español, he de advertir que, en consonancia con el principio seguido rigurosamente por Criterios de no publicar traducciones de traducciones —a menos que la traducción primera hubiera sido realizada por el propio autor del original o que el texto en la lengua original hubiera desaparecido—, las traducciones del inglés que aquí aparecen no son re-traducciones al español de traducciones al inglés de textos publicados originalmente en alemán, sino traducciones de trabajos publicados originalmente en inglés por autores alemanes que, como anglistas, desarrollan parte de su actividad científica internacional en la lengua de la literatura que estudian.

En los originales escogidos para los dos volúmenes de esta antología, tanto en los escritos en alemán, como en los escritos en inglés, aparecen, con fines de ejemplificación, citas y títulos de obras literarias en inglés, francés e italiano. Dada la compleja naturaleza textual e intertextual (en los planos lexical, sintáctico, estilístico y hasta gráfico) de muchos de ellos, imposible de reproducir satisfactoriamente en nuestra lengua, he decidido proceder de igual manera que los teóricos antologados: reproducir las citas y títulos en su lengua extranjera original sin intentar ofrecer una traducción propia. En cambio, las citas de obras teóricas en inglés, francés o italiano, que no plantean tales problemas específicos y forman parte esencial de la exposición, las reproduzco exclusivamente en traducción al español —a menos que en el original el autor llame la atención especialmente sobre los términos o expresiones usados originalmente en la lengua extranjera.

Como bien dice Renate Lachmann en el artículo que da inicio a esta antología: «Los propios teóricos de la intertextualidad representan un modelo de la intertextualidad, en la medida en que el entrelazamiento de sus productos teóricos por citas, alusiones y réplicas ya parece delinear un nuevo tipo

teórica alemana y apenas he podido traducir y divulgar de ese creciente acervo teórico 17 trabajos de estética, teoría literaria y teoría del teatro — muy pocos si se los compara, por ejemplo, con los 45 trabajos polacos, los 55 franceses, o los 104 rusos que he traducido y publicado hasta hoy, casi siempre a través de Criterios.

A pesar de las dificultades y obstáculos, me cabe la satisfacción de haber escogido y ofrecido siempre sólo nombres de primera línea en los respectivos momentos del pensamiento cultural alemán: de Erich Köhler a Dieter Schlenstedt, de Peter Bürger a Erika Fischer-Lichte. Y de que haya sido precisamente con el nombre de un destacado investigador alemán como Manfred Pfister con el que se inició la presencia de la teoría de la intertextualidad en Criterios. *Ya en el prólogo a* Intertextualité *yo evocaba cómo a fines de la década de los 80* Criterios *dirigió su atención a la intertextualidad «en retroalimentadora respuesta al creciente interés local por el pastiche, la parodia, el* remake, *la cita y otras formas de intertextualidad, determinado sobre todo por la orientación creadora de la joven plástica de esa década, así como por el encuentro de un público nuevo con la edición cubana de Borges (1988),* El nombre de la rosa *y muchas otras muestras del arte postmodernista». Y, tras recordar que en 1989, como invitado al II Encuentro Internacional de Criterios, Manfred Pfister dictó en la Casa de las Américas, durante una semana, un ciclo de conferencias sobre la intertextualidad, destacaba que, con la publicación, en su n° 29, de una de las conferencias leídas por él,* Criterios *comenzó a ofrecer en sus sucesivas entregas trabajos recientes sobre la intertextualidad de teóricos de Europa y América del Norte —Nycz, Hutcheon, Pavlicic, Glowinski, Hatten...—, y, entre ellos, algunos de los aquí recogidos, desde hace mucho difícilmente accesibles en números agotados de la revista.*

Con esta nueva antología se le presentan al lector los más importantes pensadores alemanes sobre el tema con textos que han devenido, por así decir, clásicos, mencionados en las bibliografías de casi todos los artículos y libros alemanes posteriores, y a menudo citados y tomados en ellos como fundamento o como objeto de discusión. En los siete trabajos aquí reunidos de Renate Lachmann, Manfred Pfister, Heinrich Plett y Ulrich Broich se trazan niveles del concepto de intertextualidad, se discute la influyente noción de intertexto universal, se examinan la gradación y los modos de marcación de la intertextualidad, y se estudian las relaciones de ésta con fenómenos como la dialogicidad, el sincretismo y el postmodernismo.

En el ya citado prólogo a Intertextualité, *yo le reprochaba a la mayoría de los téoricos de la intertextualidad francófonos su ahistoricismo, su desinterés por la dimensión comunicacional e histórico-social de la intertextualidad, su atención exclusiva a la ontología de la intertextualidad, a la descripción y taxonomía de sus formas y estructuras. En aquel momento eso se me hacía*

particularmente evidente cuando los confrontaba con los teóricos de lengua alemana que había podido leer por entonces, en su mayoría atentos a la dinámica, las funciones, la pragmática y la recepción de esas formas en el marco de los procesos comunicacionales literarios y sociales. Esa diferencia, bien visible en el presente volumen de la antología en los textos de Lachmann y Pfister, lo será también en trabajos incluidos en el segundo volumen, como los de Bernd Schulte-Middelich y Wolf-Dieter Stempel.

Ahora bien, si el prólogo a Intertextualité *me liberó de la necesidad de comenzar aquí haciendo toda una serie de observaciones y reflexiones históricas sobre el término y el concepto, su destino y sus ecos internacionales y locales, el orientador y conciso prefacio del Prof. Dr. Manfred Pfister me exime ahora de la tarea de realizar una breve presentación inicial de los avatares alemanes de la teoría intertextual, presentación que nunca hubiera podido alcanzar la competencia y perspicacia de uno de sus más destacados protagonistas.*

Sobre la versión al español, he de advertir que, en consonancia con el principio seguido rigurosamente por Criterios de no publicar traducciones de traducciones —a menos que la traducción primera hubiera sido realizada por el propio autor del original o que el texto en la lengua original hubiera desaparecido—, las traducciones del inglés que aquí aparecen no son re-traducciones al español de traducciones al inglés de textos publicados originalmente en alemán, sino traducciones de trabajos publicados originalmente en inglés por autores alemanes que, como anglistas, desarrollan parte de su actividad científica internacional en la lengua de la literatura que estudian.

En los originales escogidos para los dos volúmenes de esta antología, tanto en los escritos en alemán, como en los escritos en inglés, aparecen, con fines de ejemplificación, citas y títulos de obras literarias en inglés, francés e italiano. Dada la compleja naturaleza textual e intertextual (en los planos lexical, sintáctico, estilístico y hasta gráfico) de muchos de ellos, imposible de reproducir satisfactoriamente en nuestra lengua, he decidido proceder de igual manera que los teóricos antologados: reproducir las citas y títulos en su lengua extranjera original sin intentar ofrecer una traducción propia. En cambio, las citas de obras teóricas en inglés, francés o italiano, que no plantean tales problemas específicos y forman parte esencial de la exposición, las reproduzco exclusivamente en traducción al español —a menos que en el original el autor llame la atención especialmente sobre los términos o expresiones usados originalmente en la lengua extranjera.

Como bien dice Renate Lachmann en el artículo que da inicio a esta antología: «Los propios teóricos de la intertextualidad representan un modelo de la intertextualidad, en la medida en que el entrelazamiento de sus productos teóricos por citas, alusiones y réplicas ya parece delinear un nuevo tipo

de discurso científicoliterario.» Esa intertextualidad entre los teóricos, que en alguna medida quiso reflejar el diseño de la cubierta del presente libro, es la que el texto de la propia Lachmann ilustra tan bien y por la que aquí lo hemos situado como puente o bisagra ideal entre nuestra anterior antología de teóricos franceses, Intertextualité, *y la presente, de teóricos alemanes. Como una manifestación más de la gran frecuencia de esas inter-citas en la teoría intertextual, en los trabajos de este libro son frecuentes las referencias a textos teóricos franceses ya traducidos y publicados en* Intertextualité *y a textos teóricos alemanes traducidos y publicados en este mismo primer volumen de* Intertextualität *o que lo serán en el segundo volumen; con el fin de evitar numerosas repeticiones de largas referencias bibliográficas, he decidido usar como señales respectivas de las tres referencias los iconos: ☜, para la precedente edición de* Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto *(selección y traducción del francés por Desiderio Navarro, Criterios, La Habana, 1997); ☟, para la presente edición de* Intertextualität 1, *y ☞, para la futura edición de* Intertextualität 2.

Al igual que en Intertextualité, *he compilado y añadido al final de este volumen una bibliografía selectiva de la literatura que sobre la intertextualidad ha sido producida por autores alemanes o en lengua alemana, una bibliografía que aspiro sea hoy la más completa en lo que respecta a la producción teórico-general.*

Para terminar, deseo expresar aquí mi más profundo agradecimiento a todos los autores que autorizaron generosamente la publicación de sus trabajos, así como a Brigitte Narr, de Stauffenburg Verlag, por su desinteresada autorización para publicar el texto de Susanne Holthuis. Al Prof. Dr. Ulrich Broich, conocedor del español, le agradezco, además, la amabilidad de revisar mi traducción de su trabajo. Y al Prof. Dr. Manfred Pfister, con cuya amistad y colaboración he tenido el privilegio de poder contar para publicaciones y eventos que he organizado en Cuba y Venezuela, vaya mi especial gratitud por su sintético y certero prefacio.

Al Goethe-Institut le agradezco las decisivas posibilidades financieras concedidas a Criterios para realizar esta edición, con la que espero poder comenzar una labor divulgativa regular desde la nueva serie Alemania en el pensamiento actual *—esperanza irrealizable, desde luego, sin el apoyo de instituciones e intelectuales alemanes. En particular, la comprensión y el interés demostrados por el Sr. Dietmar Geisendorf y su colaboradora, la Dra. Petra Roehler, fueron fundamentales para el despegue de este largamente acariciado proyecto.*

Contento de sumar nuevas valiosas voces al polílogo de Criterios, dejo ahora al lector entre sus textos.

Los Naranjos, diciembre del 2003

Prefacio

Manfred Pfister

Tomó veinte años para que el concepto de «intertextualidad» de Julia Kristeva «llegara» realmente a la teoría literaria y cultural alemana, y ahora hace otros veinte años desde el primer florecimiento de los estudios intertextuales en Alemania: tiempo para una evaluación de la fortuna, logros y estado actual de la teoría intertextual en un país que todavía estaba dividido política y culturalmente cuando primero ella hizo irrupción en la escena y que ahora está reunificado.

Recordemos unos cuantos hechos y fechas: fue en 1966 cuando la Kristeva acuñó el término «intertextualidad» en un ensayo impreso el año siguiente.[1] El contexto era una situación cultural revolucionaria en Francia, en la cual el concepto de Mijáil Bajtín de la «dialogicidad» intrínseca del discurso literario, recibido en Occidente con alguna demora, estimuló una acuñación que era aún más radicalmente subversiva que la de Bajtín para las nociones burguesas de un sujeto autoral autónomo y un texto independiente. Las primeras noticias públicas de esto llegaron a Alemania —o, para ser precisos, a Alemania Occidental, ya que los críticos de la RDA demostraron ser capaces de ofrecer gran re-

[1] «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman», *Critique*, 23, 1967, pp. 438-465. [N. del E.: Cf. trad. al español en *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, selec. y trad. por Desiderio Navarro, Criterios, La Habana, 1997. En adelante: ☜]

sistencia— por la vía de la traducción media década más tarde,[2] y por la vía de un primer *résumé* crítico de Klaus W. Hempfer una década más tarde.[3] Sin embargo, fue sólo entre principios y mediados de los años 80 en adelante que la transmigración de la teoría y el análisis intertextuales de la Rusia Soviética a Francia y más allá de ésta hallaron un terreno particularmente receptivo en Alemania. Su impacto en los estudios literarios alemanes halló su más visible expresión en cierto número de recopilaciones de ensayos dedicadas a los conceptos relacionados de intertextualidad y dialogicidad: *Dialogizität* de Renate Lachmann y *Dialog der Texte* de Wolf Schmid y Wolf-Dieter Stempel, ambas concentradas en contextos eslavos y romances; *Intertextualität* de Ulrich Broich y de quien escribe estas líneas, e *Intertextuality* de Heinrich F. Plett, ambas proyectos de anglistas alemanes.[4]

Lo que caracteriza la mayoría de esas apropiaciones alemanas desde el principio es el intento de «contener» o desactivar el principio explosivo de una intertextualidad general de todos los textos, que acabaría de una vez por todas con todos los conceptos de intención autoral, unidad textual o lectura coherente: el intento de alinear los estudios intertextuales con los standards filológicos de intersubjetividad analítica, transparencia racional y responsabilidad hermenéutica. En el centro de los estudios intertextuales alemanes están, pues, no las visiones vertiginosas de un universo de textos en el que cada texto resuena con todos los otros en un *regressus ad infinitum* que desafía toda exégesis controlada, sino los más puntuales diálogos entre textos y géneros como se han inscrito en su lenguaje y estructuras en citas, alusiones, ecos, inversiones irónicas o reescrituras paródicas.

[2] La traducción alemana, «Wort, Dialog und Roman bei Bachtin», apareció por vez primera en Jens Ihwe, ed., *Literaturwissenschaft und Linguistik,* Frankfurt, 1972, vol. 3, pp. 345-375.

[3] K.W. Hempfer, *Poststrukturale Texttheorie und narrative Praxis,* Munich, 1976, pp. 53-55.

[4] Renate Lachmann, ed., *Dialogizität*, Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste, A, 1, Munich, 1982; Wolf Schmid y Wolf-Dieter Stempel, eds., *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*, Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11, Viena, 1983; Ulrich Broich y Manfred Pfister, eds., *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, 35, Tubinga, 1985; Heinrich F. Plett, ed., *Intertextuality*, Research in Text Theory / Untersuchungen zur Texttheorie, 15, Berlín, 1991.

Si bien eso implica cierto estrechamiento del foco de la atención,[5] tiende, al mismo tiempo, a promover una mayor diferenciación de conceptos rivalizantes y de diversas formas de intertextualidad, esto último inspirado a menudo por la obra del crítico francés Gérard Genette, *Palimpsestes: La littérature au second degré.*[6] Ello también condujo a abrir el modelo intertextual de análisis a géneros previamente pasados por alto por los estudios literarios, como, por ejemplo, los escritos de viajes,[7] y a campos más amplios más allá de lo meramente literario y textual. En este contexto, las nuevas formaciones lexicales con el prefijo «inter-», que aluden a la acuñación de la Kristeva, han demostrado ser maravillosamente prolíficas. Hasta la palabra «interpretación» consagrada por el tiempo —en el triple sentido de traducción, performance y comentario— aparece ahora casi como un neologismo acuñado según el modelo de la intertextualidad: es usada de una manera que destaca cada traducción de una lengua a otra, cada performance de un libreto, guión o partitura, cada lectura y cada exégesis, como un nuevo intertexto que, a su vez, provoca ulteriores intertextos. En este contexto, Ina Schabert, por ejemplo, acuñó la palabra «*Interauktorialität*» («interautoralidad») para llamar la atención sobre las muchas obras de ficción actuales en las que autores postmodernos participan en un diálogo metaficcional con la vida y las obras de un autor del pasado.[8] Lo que es más importante: los diálogos entre obras de arte, que vinculan la literatura a otros *media* y a las otras artes, han sido subsumidos explícitamente bajo el modelo intertextual con etiquetas como *Interart* [interarte] o *Intermedialität*[9] [intermedialidad] y eso ha estimulado la investigación extensiva sobre, digamos, obras dramáticas y novelas puestas en escena, filmadas, televisadas

[5] Tal estrechamiento del foco de la atención aparece, por ejemplo, en estudios estructuralistas altamente especializados de procedimientos intertextuales particulares, como el «marcaje» de la intertextualidad; cf. Jörg Helbig, *Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität*, Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 141, Heidelberg, 1996.

[6] Gérard Genette, *Palimpsestes: La littérature au second degré,* París, 1982.

[7] Cf. Manfred Pfister, «Intertextuelles Reisen, oder: Der Reisebericht als Intertext», en: Herbert Foltinek *et alii* (eds.), *Tales and 'their telling difference'. Festschrift für Franz K. Stanzel,* Heidelberg, 1993, pp. 109-132.

[8] Ina Schabert, «Interauktorialität», *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 57, 1983, pp. 679-701.

[9] Ulla-Britta Lagerroth, Hand Lund y Erik Hedling, eds., *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, Internationale Forschungen

o convertidas en ópera, o sobre la «ékfrasis» literaria, la representación verbal de obras de arte visual o música.[10] Inspirados por la teoría foucaultiana, los críticos hablan ahora de *Interdiskurse* [interdiscurso] o *Interdiskursivität* [interdiscursividad] —una noción que extiende la intertextualidad más allá de los textos individuales a formaciones discursivas más amplias, tales como el discurso de la razón o de la sexualidad en un período particular, convirtiendo así la intertextualidad en un caso especial de la interdiscursividad.[11] Y, apuntando a cuestiones aún más amplias, el término *Interkulturalität* [interculturalidad] ha devenido programático para los estudios de relaciones intertextuales e interdiscursivas entre diferentes culturas, en particular las vinculadas en un pasado colonial o un presente postcolonial compartidos.[12]

Como indican estos términos recientemente acuñados, la teoría y análisis de la intertextualidad en Alemania y en otras partes ha devenido parte integral de algunos de los más vitales proyectos de investigación en los últimos veinte años aproximadamente: conceptos centrales de los Estudios Coloniales y Postcoloniales como «el Imperio escribe replicando»,[13] «hibridez»[14] o «pasajes»[15] implican palimpsestos y negociacio-

---

zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, 24, Amsterdam, 1997; Peter Zima, ed., *Literatur intermedial: Musik – Malerei – Photographie – Film,* Darmstadt, 1995; Jörg Helbig, *Intermedialiät. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets,* Berlín, 1998.

10 Klaus Dirscherl, ed., *Bild und Text im Dialog*, Passauer Interdisziplinäre Kolloquien, 3, Passau, 1993; Mario Klarer, ed., *Word & Image. A Journal of Verbal and Visual Inquiry*, vol. 15, 1: número monográfico especial sobre *Ekfrasis.*

11 Jürgen Link y Ulla Link-Heer, «Diskurs/Interdiskurs und Literaturanalyse», *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 20/77, 1990, pp. 88-99.

12 M.K. Lasatowicz, ed., *Interkulturalität in Literatur und Sprache,* Oppeln, 1999; A. Wierlacher, «Interkulturalität: Zur Konzeptualisierung eines Leitbegriffs interkultureller Literaturwissenschaft», en: Henk de Berg y Matthias Prangel, eds., *Interpretation 2000. Positionen und Kontroversen* Heidelberg, 1999, pp. 155-181.

13 William Ashcroft, William Griffiths y Helen Tiffin, *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures,* Londres, 1989. [N. del T. La frase inglesa «the Empire Writes Back» («el Imperio escribe replicando») juega con el título del conocido filme *The Empire Strikes Back* («El imperio contraataca»), episodio V de *La Guerra de las Galaxias.*]

14 Monika Fludernik, ed., *Hybridity and Postcolonialism,* Tubinga, 1998.

15 Tobias Döring, *Caribbean-English Passages: Intertextuality in a Postcolonial Tradition,* Londres, 2002.

nes intertextuales, y la «condición intermedia [*in-betweenness*]» de los espacios en que ellos ocurren es también una condición intermedia entre lenguajes, discursos y textos. De manera similar, los Estudios de Género emplean con frecuencia métodos y nociones derivadas de la teoría intertextual: el concepto ampliamente utilizado de una «re-escritura» feminista de los textos masculinos canónicos es aquí un caso ilustrativo.[16] El nuevo y acalorado debate sobre los cánones nacionales e internacionales, que se propagó de los Estados Unidos a Alemania en los años 90, invoca constantemente diálogos intertextuales a través de los límites de períodos y culturas como un medio crucial de formación de cánones.[17] Los cánones son una parte central de lo que ha venido a ser llamado *kulturelles Gedächtnis* («memoria cultural»), ese archivo de textos, imágenes y rituales compartidos a través de los cuales una cultura particular define y proyecta su identidad y que ahora es estudiado muy intensamente en Alemania.[18] Aquí, la noción misma de un archivo de textos re-utilizado, re-performado, re-ciclado a través de los siglos, está endeudada con las teorías de la intertextualidad, como lo está la noción de la cultura no como un texto estático, sino como una performance y re-performance de sus textos e imágenes fundacionales.[19]

Si la teoría intertextual y los estudios intertextuales todavía están vivitos y coleando en Alemania en estos días, eso, ciertamente, tiene mucho que ver con lo que acabo de describir: su dispersión a través del amplio espectro de enfoques críticos actuales de textos y culturas en el presente. Como esbocé brevemente en el párrafo anterior, la noción de intertextualidad se presta a ser subsumida bajo una gran variedad de intereses teóricos más amplios. Otra razón para que la intertextualidad siga gozando de buena salud hoy día es, seguramente, el hecho de que los fenómenos que ella conceptualiza no sólo siguen estando toda-

[16] Hadumod Bussmann y Renate Hof, eds., *Genus: Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften,* Stuttgart, 1995; Ina Schabert, *Englische Literaturgeschichte aus der Sicht der Geschlechterforschung,* Stuttgart, 1997.

[17] Cf. Maria Moog-Grünewald, ed., *Kanon und Theorie,* Heidelberg, 1997, y Renate von Heydebrand, ed., *Kanon – Macht – Kultur,* Stuttgart, 1998.

[18] Jan Assmann y Tonio Hölscher, eds., *Kultur und Gedächtnis,* Frankfurt, 1988; Aleida Assmann y Dietrich Harth, eds., *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung,* Frankfurt, 1991.

[19] Con respecto a estudios de performance y culturas performativas, cf. Erika Fischer-Lichte y Doris Kolesch, eds., *Paragrana,* 7/1, 1998: número monográfico especial *Kulturen des Performativen.*

vía con nosotros, sino que están más bien aumentando que disminuyendo: la actual producción estética —en los países de lengua alemana, por ejemplo, las piezas de Heiner Müller o Botho Strauss, las novelas de W.G. Sebald o Christoph Ransmayr, la poesía de Oskar Pastior o Durs Grünbein o las pinturas de Anselm Kiefer— ha permanecido concentrada en prácticas y procedimientos intertextuales y continúa así reafirmando la validez del paradigma de la investigación intertextual. Y, últimos en orden pero no en importancia, los cambios históricos que han recorrido el mundo desde la acuñación inicial del término —la caída del Muro de Berlín, del Telón de Hierro en Europa y una globalización en dramático aumento— , por una parte, han abierto nuevos pasajes de intercambio intertextual y, por otra, ponen en peligro tales negociaciones e intercambio hasta el punto de que la diferencia cultural es nivelada en una cultura global hegemónica bajo los auspicios de una industria del entretenimiento dominada por los Estados Unidos. En este contexto, la noción de intertextualidad, de intercambio dialógico y negociaciones, ha recuperado en estos días su urgencia política original de subversión y resistencia.

Universidad Libre de Berlín

Diciembre del 2003

*Niveles del concepto de intertextualidad**

Renate Lachmann

El concepto de «intertextualidad» ha adquirido en los últimos años dimensiones inquietantes: ramificándose conceptualmente, desbordando terminológicamente. Ha surgido un gran número de subconceptos que se traslapan, que giran en torno al fenómeno de la intertextualidad; obsérvese la discusión sostenida en el contexto francés[1] en relación con la interpretación anagramática de J. Kristeva[2] y J. Starobinski[3] o la documentada discusión estadounidense en el representativo volumen del *New York Literary Forum* titulado *Intertextuality*,[4] o los análisis de Riffaterre,[5] la más reciente pausa terminológica para tomar

* «Ebene des Intertextualitätsbegriffs», en *Das Gespräch*, ed. por Karlheinz Stierle y Rainer Warning, Munich, Wilhelm Fink, 1984, pp. 133-138.

1 J. Kristeva, *Le texte du roman*, París, 1970, y *Semeiotiké – Recherche pour une sémanalyse*, París, 1969, en especial el ensayo «Pour une sémiologie des paragrammes», pp. 174-207, del año 1966.

2 J. Starobinski, *Les mots sous les mots – Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, París, 1971, v. allí trabajos anteriores, del año 1964, sobre este tema.

3 *Poétique*, 27, 1976.

4 *Intertextuality – New perspectives in Criticism*, ed. por J. Parisier-Plottel y H. Charney, *New York Literary Forum*, 2, Nueva York, 1978.

5 M. Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Bloomington – Londres, 1978, y *La production du texte*, París, 1979.

aliento en *Palimpsestos*[6] de Genette o los esfuerzos orientados a la vez teórica y analíticamente de uno de los últimos volúmenes de *Semeiotiké* de Tartu.[7] La terminología oscila entre «subtexto», «hipotexto», «hipertexto», «anatexto», «paratexto», «intertexto», «transtexto» y «texto en el texto» —en conjunción con «genotexto», «fenotexto», «metatexto» y «autotexto»— (y quisiera añadir a continuación el de «texto implícito»), para nombrar respectivos matices del complejo fenómeno del contacto texto-texto.

Pero eso no es más que un costado del asunto, el otro concierne a la extensión del concepto. ¿Se puede establecer la «intertextualidad» como categoría que nombra una dimensión general de los textos, la implicatividad de éstos? ¿O se puede utilizar restringidamente el concepto en el sentido de una categoría puramente descriptiva para textos cuya estructura está organizada por la interferencia de textos o elementos de textos? ¿O es lo esencial del concepto un potencial críticoliterario, al poner en tela de juicio conceptos existentes sobre la literatura (unicidad, carácter cerrado, totalidad estructural, sistemicidad)?

Los propios teóricos de la intertextualidad representan un modelo de la intertextualidad, en la medida en que el entrelazamiento de sus productos teóricos por citas, alusiones y réplicas ya parece delinear un nuevo tipo de discurso científicoliterario. Las pistas terminológicas y conceptuales se traslapan y se mezclan: desde Bajtín, que de manera francamente explícita trasladó de la palabra al texto su teorema de la dialogicidad, pasando por la concepción de enlace kristeviana de la «intertextualidad», en la que ha entrado tanto el *coup* anagrama-paragrama (sin embargo, no un golpe en falso) de Saussure como una versión de la gramática transformacional, así como determinados aspectos de la crítica derrideana del logocentrismo y su concepto de «*écriture*», y por la amalgamación riffaterreana de Saussure, Freud y conceptos de la retórica, hasta el trabajo de L. Jenny[8] que replica a esos y otros planteamientos (H. Bloom, McLuhan), empieza de muy atrás e introduce precisiones, y la investigación construida en grande de Genette que resume posiciones importantes y formula nuevos planteos. Sin em-

[6] G. Genette, *Palimpsestes – La Littérature au second degré*, París, 1982.

[7] *Tekst v tekste, Trudy po znakovym sistemam*, 14, Tartu, 1981.

[8] L. Jenny, «La strategie de la forme», en *Poétique*, 27, 1976, pp. 257-281 ☜.

bargo, la época de las monografías concluyentes y los simposios de evaluación no ha llegado todavía. El concepto parece por ahora indisciplinable, y su polivalencia, irreducible.

Me parece que valdría la pena seguir pensando sobre ese concepto en las tres perspectivas señaladas: las de la teoría del texto, la descripción del texto y la crítica de la literatura, o bien de la cultura. La perspectiva de la teoría del texto, que está interesada en perfilar el concepto, implica también aspectos de una mitopoética que los intertextualistas existentes entre los autores mismos formulan o han formulado. La perspectiva del análisis del texto plantea ante todo el desarrollo de un aparato descriptivo, tal vez con empréstitos de la retórica, como ha mostrado convincentemente Jenny, o la investigación de la anagramática, para describir estrategias específicas de la intertextualidad y sus funciones. Para este dominio, es cuestión de distinguir la intertextualidad intencional, que organiza la superficie del texto, de una intertextualidad latente que no perturba la superficie del intratexto y, sin embargo, determina la constitución del sentido, y es cuestión de distinguir esa intertextualidad de la producción de la intertextualidad de la recepción, que desde siempre fue un hallazgo de la estética de la recepción.

En última instancia, se debería resolver el problema de la conglobación [*Komplexion*] del sentido, al que todas las tentativas analíticas parecen acercarse. En procedimientos como el almacenamiento de textos ajenos o elementos de textos ajenos en el texto actual (en calidad de cita, alusión, reminiscencia, etc.) o el cruce y acoplamiento, uno sobre otro, de un gran número de textos ajenos que pertenecen a diferentes poéticas (heterogeneización, *bricolage*) o la re-escritura y «contra»-escritura de un conocido texto como réplica, contrafactura, parodia, etc., no se trata ni de la evocación de un beatífico mundo de tradición literaria, ni de la demostración de una imborrable formación, que es hundida como cita en el texto, sino de la explosión semántica que ocurre en el contacto de los textos, de la producción de una diferencia estética y semántica.

El texto intertextualmente organizado, que renuncia a su identidad puntual, se produce mediante un procedimiento de referencia (desconstructivo, sumativo, reconstructivo) a otros textos. Esa relación de contacto entre texto y texto(s), cuya expresión más trivial es la de la referencia, debería ser descrita como un trabajo de asimilación, trans-

posición y transformación de signos ajenos. Conceptos como «palimpsesto», «anagrama», «sobredeterminación» y «doble codificación», que se ofrecen como conceptos descriptivos preliminares, sugieren la latencia del texto (signo del texto) ajeno y, sobre la base de determinadas señales, al mismo tiempo la presencia de éste. El «palimpsesto», el escrito doble, a través del cual es legible el primer escrito, y la «sobredeterminación» (el signo onírico produce un sentido de superficie lineal y al mismo tiempo registra el sentido reprimido) interpretan la constitución de sentido de un texto en el que se encuentran, unos con otros, signos de dos contextos, signos de un texto más viejo con los de uno más reciente. «Doble codificación» significa que la producción de sentido no es programada por las reservas sígnicas del texto dado, sino que sobre uno llama la atención el otro. También el concepto de «anagrama», en las interpretaciones y adaptaciones efectuadas por Starobinski, Kristeva y Riffaterre en relación con los estudios saussureanos, puede ser aceptado como un acercamiento al fenómeno intertextual.

Para Starobinski,[9] el anagrama indica un texto escondido, cuyo carácter oculto, sin embargo, está marcado por señales legibles. El texto escondido puede ser otro texto concreto (como originalmente en Saussure), pero también pura y simplemente el *continuum* de textos, que se extiende a través de un texto, lo precede y en el que todo texto desemboca. La Kristeva[10] perfila el aspecto de la bisignicidad [*Doppelzeichenhaftigkeit*] del anagrama, o bien del paragrama, la cual exige una lectura que, en el rastreo de las huellas de textos ajenos, revuelve la superficie textual conformada linealmente. También para Riffaterre, el sentido no se produce en la comprensión de la secuencia de signos leída linealmente, sino fuera del texto con respecto a la oferta de sentido de otros textos. Contra la idea de anagrama, que parte de una palabra guía, «mot inducteur» («mot-théme»), que, distorsionada, desacoplada, desmembrada, se esconde en el texto manifiesto, y que tiene una cualidad principalmente fonético-gráfica, Riffaterre propone el concepto del «paragrama semántico», que despliega sintagmáticamente en el texto un dato semántico previo («donnée sémantique»).[11]

[9] *Les mots.*

[10] «Pour une sémiologie», p. 182 y s.

[11] *La production du texte*, p. 76.

En el concepto de «silepsis»[12] Riffaterre trata de unir el de sobredeterminación con el de anagrama: si el texto de superficie dado reprime otro posible sentido del texto, eso es compensado al generar la eliminación misma un texto, es decir, al aparecer el sentido reprimido como secuencia verbal. Por lo demás, ahí se señala un aspecto de generación del texto que es constitutivo de la teoría en algunas contribuciones de la Kristeva. La interpretación generativista del anagrama y su asociación con el modelo transformacional generativo biescalonado desarrollado por S. Shaumián —con los conceptos del «genotexto» y el «fenotexto»[13]— conducen a una teoría compleja, aún no satisfactoriamente apreciada, de la intertextualidad como transformación.

El planteamiento de Riffaterre es aquí menos general. La silepsis, como él la entiende, capta el encuentro del texto manifiesto con aquella referencia al texto ajeno que él denomina «intertexto». La consecuencia que él puede presentar en un gran número de minuciosos análisis en los que las huellas estilísticas de otros textos son reveladas como formadoras del sentido (formadoras del doble sentido), es la necesidad de la segunda lectura que sigue a la primera, que, al llegar, encuentra el texto monosémico, unívoco, y lo hace bisémico, equívoco. De ambas lecturas resulta una indecidibilidad,[14] garantía para la supervivencia semántica del texto, que siempre puede llamar nuevas diferencias de sentido.

Al parecer, el análisis del texto doblemente codificado debe tomar en consideración que la sobredeterminación intertextual no es ninguna magnitud fija. El complejo sígnico de la codificación latente puede desaparecer de la memoria cultural (por lo menos transitoriamente). Es decir, el reduccionismo de las lecturas que fuerza a la monosemización de los textos, puede ser rechazado, es cierto, pero no el trato concreto, históricamente localizable, con el presupuesto sígnico de un texto, un trato que sigue estando necesariamente ligado al horizonte.

Al analizar el texto organizado intertextualmente (un texto con «orientación» a la intertextualidad), debería ser cuestión —con inclu-

[12] «La syllepse intertextuelle», en *Poétique*, 40, 1979, pp. 496-501.

[13] *Le texte du roman*, cap. «La méthode transformationelle», pp. 36-78.

[14] M. Riffaterre, «La syllepse intertextuelle», p. 501.

posición y transformación de signos ajenos. Conceptos como «palimpsesto», «anagrama», «sobredeterminación» y «doble codificación», que se ofrecen como conceptos descriptivos preliminares, sugieren la latencia del texto (signo del texto) ajeno y, sobre la base de determinadas señales, al mismo tiempo la presencia de éste. El «palimpsesto», el escrito doble, a través del cual es legible el primer escrito, y la «sobredeterminación» (el signo onírico produce un sentido de superficie lineal y al mismo tiempo registra el sentido reprimido) interpretan la constitución de sentido de un texto en el que se encuentran, unos con otros, signos de dos contextos, signos de un texto más viejo con los de uno más reciente. «Doble codificación» significa que la producción de sentido no es programada por las reservas sígnicas del texto dado, sino que sobre uno llama la atención el otro. También el concepto de «anagrama», en las interpretaciones y adaptaciones efectuadas por Starobinski, Kristeva y Riffaterre en relación con los estudios saussureanos, puede ser aceptado como un acercamiento al fenómeno intertextual.

Para Starobinski,[9] el anagrama indica un texto escondido, cuyo carácter oculto, sin embargo, está marcado por señales legibles. El texto escondido puede ser otro texto concreto (como originalmente en Saussure), pero también pura y simplemente el *continuum* de textos, que se extiende a través de un texto, lo precede y en el que todo texto desemboca. La Kristeva[10] perfila el aspecto de la bisignicidad [*Doppelzeichenhaftigkeit*] del anagrama, o bien del paragrama, la cual exige una lectura que, en el rastreo de las huellas de textos ajenos, revuelve la superficie textual conformada linealmente. También para Riffaterre, el sentido no se produce en la comprensión de la secuencia de signos leída linealmente, sino fuera del texto con respecto a la oferta de sentido de otros textos. Contra la idea de anagrama, que parte de una palabra guía, «mot inducteur» («mot-thème»), que, distorsionada, desacoplada, desmembrada, se esconde en el texto manifiesto, y que tiene una cualidad principalmente fonético-gráfica, Riffaterre propone el concepto del «paragrama semántico», que despliega sintagmáticamente en el texto un dato semántico previo («donnée sémantique»).[11]

[9] *Les mots*.

[10] «Pour une sémiologie», p. 182 y s.

[11] *La production du texte*, p. 76.

En el concepto de «silepsis»[12] Riffaterre trata de unir el de sobredeterminación con el de anagrama: si el texto de superficie dado reprime otro posible sentido del texto, eso es compensado al generar la eliminación misma un texto, es decir, al aparecer el sentido reprimido como secuencia verbal. Por lo demás, ahí se señala un aspecto de generación del texto que es constitutivo de la teoría en algunas contribuciones de la Kristeva. La interpretación generativista del anagrama y su asociación con el modelo transformacional generativo biescalonado desarrollado por S. Shaumián —con los conceptos del «genotexto» y el «fenotexto»[13]— conducen a una teoría compleja, aún no satisfactoriamente apreciada, de la intertextualidad como transformación.

El planteamiento de Riffaterre es aquí menos general. La silepsis, como él la entiende, capta el encuentro del texto manifiesto con aquella referencia al texto ajeno que él denomina «intertexto». La consecuencia que él puede presentar en un gran número de minuciosos análisis en los que las huellas estilísticas de otros textos son reveladas como formadoras del sentido (formadoras del doble sentido), es la necesidad de la segunda lectura que sigue a la primera, que, al llegar, encuentra el texto monosémico, unívoco, y lo hace bisémico, equívoco. De ambas lecturas resulta una indecidibilidad,[14] garantía para la supervivencia semántica del texto, que siempre puede llamar nuevas diferencias de sentido.

Al parecer, el análisis del texto doblemente codificado debe tomar en consideración que la sobredeterminación intertextual no es ninguna magnitud fija. El complejo sígnico de la codificación latente puede desaparecer de la memoria cultural (por lo menos transitoriamente). Es decir, el reduccionismo de las lecturas que fuerza a la monosemización de los textos, puede ser rechazado, es cierto, pero no el trato concreto, históricamente localizable, con el presupuesto sígnico de un texto, un trato que sigue estando necesariamente ligado al horizonte.

Al analizar el texto organizado intertextualmente (un texto con «orientación» a la intertextualidad), debería ser cuestión —con inclu-

[12] «La syllepse intertextuelle», en *Poétique*, 40, 1979, pp. 496-501 ☜.

[13] *Le texte du roman*, cap. «La méthode transformationelle», pp. 36-78.

[14] M. Riffaterre, «La syllepse intertextuelle», p. 501.

sión del aspecto de la lectura— de establecer, aunque fuera provisionalmente, varias magnitudes convencionales,[15] que serían sometidas a prueba en análisis individuales. Yo podría imaginarme ante todo las cuatro siguientes:

1) fenotexto; 2) texto de referencia; 3) señal de referencia, y 4) intertextualidad (como aquella nueva cualidad textual que resulta de la relación implicativa, garantizada por la señal de referencia, entre fenotexto y texto de referencia).

La nueva cualidad textual puede concretizarla el receptor sólo sobre la base de la identificación de la señal de referencia; él la experimenta como ambivalencia o polivalencia del texto. Parece que la conglobación de sentido lograda en el fenotexto por la intertextualidad afecta al texto de referencia; que el proceso dinamizador del sentido abarca ambos textos, los cuales entran en contacto como evocante-evocado. La señal de referencia —hablando con propiedad: la marcación— que pone de manifiesto la doble codificación (perturbación de la isotopía del texto), indica principalmente dos relaciones entre fenotexto y texto de referencia, que —con conceptos conocidos— pueden ser designados como relación de contigüidad y relación de semejanza.

Estamos ante la relación de contigüidad cuando en el fenotexto se repite un elemento constitutivo de un texto ajeno (concerniente a su nivel temático, narrativo-secuencial o estilístico) que evoca el texto de referencia como un todo, o cuando se representa una estrategia textual significativa de un texto ajeno que evoca el texto de referencia en su pertenencia a una poética, a una convención poética con modelos estilísticos, temáticos o narrativos específicos. Desde luego, esta relación *pars-pro-toto* todavía no dice nada sobre el tipo y modo —paródico, afirmador, etc.— de la evocación. Cuando en el fenotexto se señalizan estructuras como equivalentes a estructuras de un texto ajeno, se puede hablar de una relación de semejanza. Esta relación no se realiza en elementos o procedimientos citados, sino en la estructura de estrategias análogas que tienen sus correspondencias en determinados textos de referencia. La analogía puede significar en esto una equiva-

[15] Cf. también el planteo descriptivo-analítico en Z. Ben-Porat, «The Poetics of Literary Allusion», en *Journal of Descriptive Poetics and Theory of Literature*, 1, 1976, pp. 105-128.

lencia formal con una completa revaloración de la función o la equivalencia funcional con una completa reocupación de la forma.

Las propias señales de referencia están dispuestas en el fenotexto de tal modo que en él se pueden leer dos tipos de estructuras de intertextualidad (programan las correspondientes actitudes de lectura) que se pueden describir con conceptos introducidos como «contaminación» en el primer caso o «anagrama» en el segundo (ambos conceptos se han de entender recordando el incremento de sus connotaciones en el marco del debate de la intertextualidad).

La contaminación aparece como resultado de la selección de elementos individuales de diferentes textos de referencia (o de estrategias textuales que pertenecen a diferentes poéticas) y su combinación —en el sentido de un montaje— o un sobreacoplamiento y entreacoplamiento [*Über- und Ineinanderschaltung*] en el fenotexto. Es decir, se abandona el marco de referencia original de un elemento, su valor posicional en una totalidad textual, y se produce un contacto con otros elementos de textos ajenos. De ese modo surgen series o capas heterogéneas; a un proceso de dispersión sigue el de una ensambladura en un nuevo complejo textual.

El anagrama, por el contrario, se compone de elementos dispersos por el fenotexto que, juntados, permiten reconocer la estructura coherente de un texto ajeno; el texto de referencia está presente como anatexto. La señalización anagramática crea una estructura de enigma que es descodificada por una lectura combinatoria, que remite hacia detrás y hacia delante. La señal contaminadora exige una lectura que restablezca compensatoriamente las respectivas ordenaciones textuales originales y remita de regreso en sus marcos los elementos identificados, sin demoler, al hacerlo, la conglobación de sentido que se pudo producir en la heterogeneización (lúdicra) de los elementos.

La determinación de la conglobación de sentido y de los gestos valorativos que la integran —esos gestos se han de establecer entre desconstrucción de un texto individual, de una convención poética, de toda la tradición literaria, y la continuación replicante, el re-arreglo afirmativo— no puede prescindir de los conceptos de comunidad sígnica y situación sígnica. Los autores[16] del círculo de Bajtín también

[16] Esp. V. Volóshinov, «Slovo v zhizni i slovo v poezii», en *Zvezda*, 6, 1926, pp. 244-267.

han tematizado este aspecto, y me parece importante tomarlo en consideración. El contexto sígnico al que el texto se entrelaza es lo que todavía no ha devenido texto, lo sobrentendido («*podrazumevaemoe*»),[17] que posee validez sobre la base una experiencia cultural común. El contexto social como contexto sígnico funciona como un «entimema»[18] de signos y experiencia textual, de los que se sirve el respectivo texto actualizado. La inserción del texto en el contexto sígnico marca también el lugar cultural e ideológico que revela las funciones del cruce sígnico, las funciones de la organización intertextual del texto mismo. Así pues, el texto aparece en el contexto social como acción ideológica (para Volóshinov la acción ideológica es siempre y exclusivamente una acción sígnica) que interviene en el contexto sígnico social. Con las palabras «insertarse» [«*s'insérer*»] o «inscribirse» [«*s'inscrire*»][19] la Kristeva define la específica ejecución semántica del texto en el espacio de la historia y la sociedad, del texto en su función como ideologema.

Del concepto de Volóshinov y del de la Kristeva, que parece hacer suyo el primero, se deriva una consecuencia que permite postular una dimensión textual que abarca la función intertextual y la función ideologemática del texto: la dimensión del «texto implícito». El texto implícito es el lugar de la intersección del texto presente y el texto ausente, el lugar de la interferencia de textos que han transmitido y codificado experiencias culturales como experiencias comunicativas. Como suma de los intertextos, el texto implícito, en la remisión a los textos ajenos, remite a sí mismo y constituye así su propio metatexto. La representación de la interferencia y la autorreflexión textual (el texto en el texto es texto sobre el texto)[20] y el entimema, que rodea el contacto del texto con el contexto social, determinan el espacio del texto implícito, así como el siempre sobrentendido fondo de textos existentes, del subtexto, que J. Starobinski denomina «infraestructura», «contenido latente» o «antecedente».[21] Sin embargo, la

[17] Ibídem, p. 250.

[18] Ibídem, p. 251.

[19] «Pour une sémiologie», p. 181.

[20] Cf. la formulación de Volóshinov, «El discurso en el discurso es discurso sobre el discurso», en *Marxismus und Sprachphilosophie*, ed. por S. Weber, Frankfurt, 1975, p. 178.

[21] *Les mots*, p. 153.

consecuencia que se debe considerar: el texto mismo es también pretexto, subtexto de un texto siguiente —una consecuencia que Starobinski formula así: «Esto conduce a preguntarse si, recíprocamente, todo discurso que tenga provisionalmente el status de conjunto no puede ser considerado como el subconjunto de una totalidad aún no reconocida. Todo texto engloba y es englobado. Todo texto es un producto productivo»—,[22] abandona la ilusión de un cerco sistemático.

Siempre el texto implícito sólo puede ser definido aproximadamente como lugar de la constitución de sentido plural dinámica que programa la comunicación estética como apertura/ampliación del potencial de sentido señalizado —en resumidas cuentas— por el receptor (el receptor como intérprete, «intertextador», autor), en lo cual se multiplican los aspectos según lo último que introdujo Starobinski:

1) La representación de la interferencia de los textos, es decir, la intertextualidad señalizada, marcada; 2) la autorreflexión textual, es decir, la metatextualidad; 3) la implicatividad, lo sobrentendido, es decir, el subtexto; 4) la preliminariedad, la implicabilidad, es decir, la pretextualidad (hablando con propiedad, la subtextualidad *in futuro*); 5) la autorrebasabilidad [*Selbstüberschreitbarkeit*], es decir, la transtextualidad.

Sólo los dos primeros aspectos (que dejan ver el hallazgo de la intertextualidad manifiesta y la intertextualidad latente) pueden plantear la pretensión de analizabilidad. Y precisamente en ese campo se mueven las investigaciones correspondientes. A él se ha de vincular la cuestión del tipo de intertextualidad, del modo de constitución del sentido y, por último, de la función de la intertextualidad. La intertextualidad *desconstructiva* y la *conservadora*, la «usurpadora-autoritaria» y la dialógica, marcan, cada una, una respectiva intención de sentido. Es significativo, por lo demás, que los teóricos de la intertextualidad siguen procurando mantener en pie el concepto del sentido en resumidas cuentas *uno*. Jenny introduce el «texto centrador»[23] para refrenar las estrategias intertextuales; también la praxis analítica que rastrea el intertexto de Riffaterre muestra en el señalamiento de las silepsis y las estructuras dobles una constitución de sentido de

[22] Ibídem.

[23] «La stratégie», p. 262; recurriendo a M. Arrivé, «Pour une théorie des textes poly-isotopiques», en *Langages*, 31, 1973, habla de «texto (...) que permanece centrado por un sentido», ibídem, p. 267 ☜.

la que responde el texto autoritario y que es mantenida dentro de «límites». También las tentativas de tipologización, como las ofrece Genette, están, en su preparación de un instrumental descriptivo, dedicadas a la reacademización del concepto. El desarrollo de un metalenguaje de la intertextualidad denota la viva protesta del estructuralismo contra un pensamiento postestructural que rebasa la estructura (del texto individual). El logocentrismo se impone como «sentidocentrismo» o «estructurocentrismo» para «controlar» el grado de la transtextualidad. También las tentativas de refrenamiento son correlatos de mecanismos culturales que están expuestos a las provocaciones de explosiones de sentido y comienzan a procesarlas.

Traducción del alemán

*Concepciones de la intertextualidad**

Manfred Pfister

2. Intertexto universal vs. intertextualidad específica

No podemos ni queremos escribir aquí ninguna historia cronológicamente ordenada de las investigaciones y la teoría, sino que trataremos de delimitar y coordinar las posiciones esenciales dentro de este debate, para de ahí poder entonces sacar consecuencias para nuestra propia conceptualización de la intertextualidad. Queremos, pues, al extraer las consecuencias de nuestro tema para nuestro propio discurso, relacionar entre sí dialógicamente los distintos puntos de vista sobre aspectos parciales de la intertextualidad y no presentar simplemente breves caracterizaciones aisladas de los más importantes teóricos de la intertextualidad dispuestas en sucesión histórica. Como esquema de ordenamiento utilizaremos una categorización de la Kristeva que distingue entre una dimensión *horizontal*, en la que el texto es referido al sujeto del modo de escribir y a los destinatarios, y una dimensión *vertical*, en la que el texto se orienta al corpus literario precedente o sincrónico.[1] Al hacerlo,

* Unidades 2 y 3 del artículo «Konzepte der Intertextualität», en: Broich y Pfister, eds., *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tubinga, Max Niemeyer Verlag, 1985, pp. 11-30.

[1] *Sémeiotiké: Recherches pour une sémanalyse*, París, 1969, p. 145; en alemán, en «Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman», J. Ihwe, ed., *Literaturwissenschaft und Linguistik*, Frankfurt, 1972, III, p. 347 ☜.

somos conscientes de que esto no puede ser más que un esquema muy provisional que es desconstruido por las implicaciones más radicales de la propia teoría de la intertextualidad. Dentro de esas dos dimensiones de autor/receptor y texto/pre-texto, partiremos en cada ocasión de las concepciones más vastas y entonces les opondremos concepciones más estrechas y precisas.

2.1. Texto y pre-texto

La teoría de la intertextualidad es la teoría de las relaciones entre textos. Eso no se discute; se discute, sin embargo, qué tipos de relaciones deben ser comprendidas en ella. Y según cuántos se comprendan en ella, la intertextualidad aparece como una propiedad de los textos en general o como una propiedad específica de determinados textos o clases de textos.

La concepción más amplia y más radical en sus implicaciones para la teoría del texto parte de que en la comunicación no hay *tabula rasa*, de que el espacio en el que un texto individual se inscribe, siempre es ya un espacio escrito. Todo texto es reacción a textos precedentes, y éstos, a su vez, son reacciones a otros, y así sucesivamente en un *regressus ad infinitum* —todo texto, es decir, ¡no sólo el texto literario o el texto literario moderno o el texto «dialógico» en el sentido de Bajtín, sino también todo texto discursivo-crítico y todo enunciado del habla normal y cotidiana! Todo objeto al que un texto pueda referirse, siempre es ya un objeto del que se ha hablado o se ha escrito, y cada uno de sus elementos estructurales, desde las palabras, pasando por la sintaxis, hasta determinados modelos de especies de textos y propiedades generales del texto, no le pertenece solamente a él, sino que lo comparte con otros textos, en más de un respecto con todos los otros textos. Así, para Roland Barthes, todo texto es una «cámara de ecos»,[2] y el mismo estado de cosas lo formulan otros críticos en una argumentación apodíctica desprovista de metáforas: todo texto es, según Michael Riffaterre, «un conjunto de presuposiciones de otros textos»,[3] y por eso, para él, «la idea misma de textualidad [es] inseparable de la

[2] *Roland Barthes par Roland Barthes*, París, 1975, p. 78 [N. del T.: Aquí y en adelante el autor cita directamente en la lengua del respectivo original]; en alemán, en: *Roland Barthes: Über mich selbst*, trad. por J. Joch, Munich, 1978, p. 81.

[3] «La syllepse intertextuelle», *Poétique*, nº 40, 1979, pp. 496-501, aquí: p. 496 ☜.

intertextualidad y está basada en ella».[4] Jonathan Culler parte de «la naturaleza intertextual de todo constructo verbal»,[5] y también la lingüística del texto se ha adherido entretanto a este axioma, ha definido como intertextualidad las «dependencias entre producción o recepción de un texto dado y los conocimientos de los participantes de la comunicación sobre otros textos», y ha deducido del «concepto mismo de la *textualidad*» el postulado de la «investigación de la influencia de la *intertextualidad* como una inspección del proceder de las actividades comunicativas en su conjunto».[6] Al condicionarse así mutuamente textualidad e intertextualidad, para el texto individual vale lo siguiente: «No hay texto que no sea intertexto» (Charles Grivel), o en una formulación aún más acentuada: «El texto no es un objeto autónomo o unificado, sino un conjunto de relaciones con otros textos. (...) Todo texto es intertexto» (Vincent B. Leitch).[7] Esta concepción del texto como intertexto tiende a disolver el texto como unidad e identidad cerrada: aunque esté cerrado en el plano sintagmático, en el plano paradigmático de la relación con otros textos está liberado de su carácter limitado. La consecuencia de ello, la negación de la existencia de los textos individuales, la extrae, por ejemplo, Harold Bloom, cuando establece «que *no* hay textos, sino sólo relaciones *entre* textos».[8]

A esta idea de un intertexto universal corresponden, del lado de los otros textos que existen antes del texto, estructuras textuales, códigos y sistemas de significación, de modo que ya tampoco aquí se pueden aislar pre-textos individuales. «Y eso es realmente el intertexto:», escribe Barthes en *Le plaisir du texte*, «la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito —sea éste Proust, o el periódico, o la pantalla de televisión».[9] La elección de los ejemplos debe dejar claro que aquí ya no están privilegiados los textos de la alta literatura, y ni siquiera los textos verbales,

[4] «Syllepsis», *Critical Inquiry*, nº 6, 1980, pp. 625-638, aquí: p. 625.

[5] *The Pursuit of Signs*, Londres, 1981, p. 101.

[6] R.-A. de Beaugrande y W. U. Dressler, *Einführung in die Textlinguistik*, Tubinga, 1981, pp. 188 y 215.

[7] Ch. Grivel, «Thèses préparatoires sur les intertextes», en: R. Lachmann, ed., *Dialogizität*, Munich, 1982, pp. 237-248, aquí: 240 ss., y V. B. Leitch, *Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction*, Londres, 1983, p. 59.

[8] *A Map of Misreading*, Nueva York, 1975, p. 3.

[9] *Le plaisir du texte*, París, 1973, p. 59; en alemán en: *Die Lust am Text*, trad. por T. König, Frankfurt, 1982, p. 53 y ss.

sino que también los textos multimediales o no-verbales pueden ser igualmente pertinentes. Él subraya eso también en su autopresentación ficcionalizada, *Roland Barthes par Roland Barthes*, al señalar con énfasis la importancia de textos no-poéticos, y hasta textos triviales, para el juego intertextual: «El intertexto no abarca solamente textos escogidos con delicadeza, amados en secreto, libres, discretos, generosos, sino también textos comunes, triunfantes.»[10] Y este intertexto como espacio que el nuevo texto comparte con el ajeno y preexistente, deviene una especie de «nube de sonido» que todo texto, al tejer, emplea a manera de un seductor canto de sirena, pues «el intertexto no es necesariamente un campo de influencias; es más bien una música de figuras, de metáforas, de pensamientos-palabras; es el significante como sirena».[11] Lo que en Barthes es evocado rapsódicamente, en otros teóricos suena tal vez más frío, pero encierra lo mismo: en todo texto se inscriben las huellas —por muy vagas y borrosas que sean— del universo entero de los textos, del «texto general» en el que, para Derrida, se ha disuelto la realidad, o, como dice Charles Grivel en una metáfora que recuerda a Borges, «la Biblioteca general».[12] Así, pre-texto de todo texto individual es no sólo el conjunto de todos los textos (en el más amplio sentido), sino, además, el conjunto de todos los códigos y sistemas de sentido en que se basan esos textos.

Esta concepción global de un intertexto infinito se ve restringida allí donde se la reclama ante todo para los textos literarios o poéticos y de esa manera se la define como lo específico de la literariedad o la poeticidad. Precisamente en la obra de arte verbal se condensaría esa intertextualidad universal, y esa condensación sería una cualidad diferencial del lenguaje hiperconformado estéticamente. Una definición así de la obra literaria como constructo intertextual es la que ofrece, por ejemplo, Laurent Jenny:

> Fuera de la intertextualidad, la obra literaria sería llana y simplemente imperceptible, de la misma manera que el habla de una lengua aún desconocida. De hecho, sólo aprehendemos el sentido y la estructura de una obra literaria en su relación con

[10] *Roland Barthes par Roland Barthes*, p. 51; en alemán en *Über mich selbst*, p. 52.

[11] Ibídem, p. 148; en alemán, p. 158.

[12] Ch. Grivel, «Thèses», p. 245.

> arquetipos, abstraídos, a su vez, de largas series de textos de los que son en cierta manera la invariante. Esos arquetipos, nacidos de otros tantos «gestos literarios», codifican las formas de uso de ese «lenguaje secundario» (Lotman) que es la literatura. Con los modelos arquetípicos, la obra literaria entra siempre en una relación de realización, de transformación o de transgresión. Y, en gran medida, es esa relación lo que la define.[13]

Aquí no se habla ya en general de textos, sino expresamente de textos literarios, y una restricción o focalización semejante ha de ser sobrentendida a menudo en otras definiciones del texto como intertexto. Eso es aplicable, por ejemplo, a Harold Bloom, que por texto siempre entiende implícitamente el texto poético y en más de una ocasión también subraya eso explícitamente:

> Pocas ideas son más difíciles de disipar que la «dictada por el sentido común» de que un texto poético es independiente, de que tiene un significado o significados averiguables sin referencia a otros textos poéticos. (...) Desgraciadamente, los poemas no son cosas, sino solamente palabras que se refieren a otras palabras, y *aquellas* palabras se refieren a otras palabras más, y así sucesivamente en el mundo densamente superpoblado del lenguaje literario. Todo poema es un inter-poema, y toda lectura de un poema es una inter-lectura.[14]

En Bloom, el intertexto permanece, pues, en el dominio de la literatura y la poesía, tanto el texto como los pre-textos son textos poéticos, y, añadirá el conocedor de los trabajos de Bloom, no simplemente textos poéticos, sino los grandes poemas canonizados de una tradición, que se inscriben unos en otros al tratar de desalojarse unos a otros. Esa misma restricción a los intertextos literarios se halla en la base de la mayoría de los análisis concretos existentes sobre la intertextualidad, sea simplemente en virtud de la elección del objeto, o sea por razones de principio en las que más adelante entraremos.

Mientras que en Jenny y Bloom todo texto literario tiene sus pretextos a su vez literarios, Michael Rifaterre, por ejemplo, parte también, es cierto, de una intertextualidad general de los textos *poéticos*,

[13] «La stratégie de la forme», *Poétique*, nº 27, 1976, pp. 257-281; aquí: p. 257 ☜.

[14] *Poetry and Repression*, New Haven, 1976, p. 2 y ss.

cuando escribe que «el poema está compuesto de textos, de fragmentos de textos, integrados, habiendo sufrido o no una conversión, a un nuevo sistema», pero, para él, los precedentes pre-textuales no están restringidos al dominio de la literatura y la poesía. Sus «hipogramas», a los que un texto se refiere, sólo en casos excepcionales son textos literarios; en la mayoría de los casos son presuposiciones textuales o clichés, y pueden ser «potenciales, y por ende observables en el lenguaje, o actuales, y por ende observables en un texto anterior».[15]

Pero el concepto de la intertextualidad será decididamente más restringido o especificado allí donde ya no designa un aspecto parcial general, siempre dado, de la textualidad poética o literaria, sino una propiedad particular de determinados textos literarios o especies de textos literarios. En este sentido, Renate Lachmann distingue, con referencia al concepto afín de dialogicidad, entre un aspecto de ontología del texto y un aspecto de descripción del texto, entre dialogicidad como una «dimensión general de los textos en general (del texto como parte constitutiva de un "universo" de textos que están en correspondencia unos con otros, como acumulación de "experiencia" textual), que podríamos designar como la estructura implicativa de los mismos, como inmanencia textual abarcadora», y dialogicidad «como forma específica de la constitución del sentido de los textos», como «el diálogo con textos ajenos (intertextualidad), el diálogo con diferentes "dialectos sociales" que compiten en un contexto cultural (pluralidad de discursos) o el diálogo con una posición de sentido ajena, que está registrada en la "palabra bivocal" que fundan dos instancias discursivas que se interfieren (dialogicidad en el sentido primario)».[16] Y Wolfgang Preisendanz valora esta oposición para los textos poéticos en el sentido de «que la intertextualidad no se manifiesta como principio universal de la literatura o de la recepción estética, sino como una posibilidad, una alternativa, un procedimiento de la construcción del significado de la obra literaria».[17] De esa manera la intertextualidad deviene concepto genérico para esos procedimientos de una referencia más o menos consciente, y

[15] *Semiotics of Poetry*, Londres, 1978, pp. 164 y 23 y ss.

[16] *Dialogizität*, p. 8 ℓ.

[17] «Zum Beitrag von R. Lachmann 'Dialogizität und poetische Sprache'», en *Dialogizität*, pp. 25-28, aquí: p. 26 y ss. Cf. también R. Lachmann, «Intertextualität als Sinnkonstitution. Andrej Belyjs *Petersburg* und die 'fremden Texte'», *Poetica*, nº 15, 1983, pp. 66-107.

también aprehensible concretamente de alguna manera en el texto mismo, a pre-textos individuales, grupos de pre-textos o códigos y sistemas de sentido en que éstos se basan, como hasta ahora ya los ha manejado la ciencia literaria bajo conceptos como fuentes e influencia, cita y alusión, parodia y travesti, imitación, traducción y adaptación, y como ahora deben ser definidos y categorizados de manera más precisa y concluyente dentro del nuevo marco sistemático.

Ése es el concepto de intertextualidad en que se basa la mayoría de los estudios más detallados sobre la misma —y hasta se puede decir que se volverá dominante en la medida en que los distintos teóricos y críticos emprendan análisis concretos de textos. Hasta críticos que, como Jenny, parten enérgicamente del axioma ontológicotextual de un intertexto global, estrechan su perspectiva tan pronto como se dedican a los análisis concretos de la intertextualidad. Esto tampoco sorprende, porque un concepto que es tan universal que ya no es concebible ninguna alternativa a él ni, en más de una ocasión, la negación del mismo, es necesariamente de exiguo potencial heurístico para el análisis y la interpretación. Por eso es que da en el vacío, por ejemplo, la crítica de Jonathan Culler a la «teneduría de libros por partida doble» de Jenny;[18] también su alegato en favor de una perspectiva de análisis lo más amplia posible, por más convincente y teoricotextual que pueda ser, adolece de que sigue siendo un llamado vacío y no puede ser trasladado a procedimientos de análisis concretos y operacionalizados:

> La «intertextualidad» tiene, pues, un doble foco. Por una parte, llama nuestra atención sobre la importancia de los textos anteriores, insistiendo en que la autonomía de los textos es una idea engañosa y en que una obra tiene el significado que tiene sólo porque ciertas cosas han sido escritas anteriormente. Sin embargo, en la medida en que se concentra en la inteligibilidad, en el significado, la «intertextualidad» nos lleva a considerar los textos anteriores como contribuciones a un código que hace posible los diversos efectos de significación. Así, la intertextualidad deviene no tanto un nombre para la relación de una obra con textos anteriores particulares como una denominación de la participación de la misma en el espacio discursivo de una cultura: la relación entre un texto y los diversos lenguajes

[18] «Presupposition and Intertextuality», en: J. Culler, *The Pursuit of Signs*, pp. 100-108, aquí: p. 104 y ss.

> o prácticas significantes de una cultura y su relación con aquellos textos que articulan para él las posibilidades de una cultura. Así, el estudio de la intertextualidad no es la investigación de fuentes e influencias como se la ha concebido tradicionalmente; arroja su red con mayor amplitud para incluir las prácticas discursivas anónimas, códigos cuyos orígenes están perdidos, que hacen posible las prácticas significantes de textos posteriores. Barthes advierte que desde la perspectiva de la intertextualidad «las citas de que está hecho un texto son anónimas, de orígenes imposibles de hallar, y, sin embargo, *ya leídas*»; funcionan —esto es lo decisivo— como «ya leído».[19]

Lo *dejà lu* (¡aquí se ha de sobrentender el ensanchamiento del concepto de «lectura», característico de Barthes!), que en su totalidad global da el horizonte de la producción y la recepción del texto,[20] se condensa precisamente en referencias acentuadas [*pointierten*] a otros textos y sistemas de textos y sólo en éstas ha de ser atrapado analíticamente. En todo caso, la propuesta propia de Culler, que presenta la estructura de implicaciones universal como un conjunto de presuposiciones lógicas y pragmáticas, no resuelve ese dilema.

El bosquejo más ampliamente diferenciado hasta ahora de una teoría de la intertextualidad como conjunto de las diferentes formas de referencias acentuadas entre textos literarios, es *Palimpsestes: La littérature au second degré* de Gérard Genette.[21] En juego autoirónico con un derroche francamente escolástico de nomenclatura, subdivide la abarcadora transtextualidad —que él define como la «trascendencia textual del texto», como «todo lo que lo pone en relación, manifiesta o secreta, con otros textos»[22]— en cinco subcategorías: en (1) la intertextualidad como la copresencia de dos o más textos, la presencia palpable de un texto en otro (cita, alusión, plagio, etc.); (2) la paratextualidad como las relaciones entre un texto y su título, prólogo, epílogo, lema y otros por el estilo; (3) la

[19] Ibídem, p. 103.

[20] Culler cita aquí «De l'oeuvre au texte», *Revue d'esthétique*, nº 24, 1971, pp. 225-232, aquí: 229.

[21] París, 1982. La metáfora del título convence sólo a primera vista, porque, en contraste con la intertextualidad, en el palimpsesto la relación entre el texto básico desvanecido y el texto escrito encima de él es puramente casual. Cf. al respecto K. Stierle, «Werk und Intertextualität», en: W. Schmid/W.D. Stempel, eds., *Dialog der Texte*, Viena, 1983, pp. 7-26, aquí: p. 26 ☞.

[22] *Palimpsestes*, p. 7.

metatextualidad como la referencia comentadora y a menudo crítica de un texto a un pre-texto; (4) la hipertextualidad, en la que un texto toma al otro como fondo (imitación, adaptación, continuación, parodia, etc.), y, por último, (5) la architextualidad como las relaciones genéricas de un texto. Esas cinco clases son, a su vez, subcategorizadas de una manera diferenciada, en ocasiones excesiva —en lo cual la hipertextualidad resulta particularmente productiva—, y los distintos tipos y subtipos son ilustrados y ejemplificados entonces con una impresionante cantidad de textos de toda la literatura mundial. Aquí no tenemos tiempo para entrar a presentar y criticar de manera diferenciada esa red sutilmente urdida desde el punto de vista terminológico. Para nuestro contexto de la argumentación de una gradación de los conceptos de intertextualidad, lo único importante es que la intertextualidad por él llamada transtextualidad permanece limitada a relaciones entre textos literarios;[23] que éstas son relaciones específicas y precisas, y que los precedentes inter- o transtextuales que han entrado en el texto, no están limitados a pre-textos individuales, sino que también incluyen sistemas de textos como los de los géneros.

Aquí, pues, en este último punto, divergen de nuevo las opiniones. Mientras que teóricos como Genette abarcan bajo el concepto de la inter- o transtextualidad tanto las referencias de un texto a pre-textos individuales como las referencias a sistemas que abarcan textos, a modelos y códigos en que se basan textos, otros distinguen entre intertextualidad, por una parte, y referencia a un sistema, por otra. En esto el más decidido es Klaus W. Hempfer, quien, en explícito contraste con la Kristeva, aplica «el concepto de intertextualidad solamente a relaciones entre textos individuales, es decir, entre actos de *parole*, las que han de ser distinguidas de las relaciones entre sistema y actualización».[24] Parecidamente restrictiva es la definición del concepto que propone Rolf Kloepfer:

[23] Abriendo una perspectiva, aborda también las relaciones «hiperestéticas» entre poemas y pinturas, piezas musicales y obras literarias, y así sucesivamente; cf. *Palimpsestes*, p. 435.

[24] «Überlegungen zu einem Gültigkeitskriterium für Interpretationen», pp. 14-18, aquí: p. 15; cf. del mismo autor, *Poststrukturale Texttheorie und narrative Praxis*, Munich, 1976, p. 54 y ss. La distinción de Hempfer entre intertextualidad y referencia al sistema aparece en L. Jenny como diferenciación entre «tipos de la intertextualidad, a saber, entre explícita e implícita», «La stratégie de la forme», p. 257 y ss.

> Ante todo, «intertextualidad» no debe coincidir con «código», el sistema semiótico virtual del que se nutre toda realización textual y cuya forma de vida es la variada praxis textual. Después se ha de separar «intertexto» de «contexto», con el que se ha de designar la situación comunicativa, en la medida en que se presenta textualmente. Se puede concebir el «contexto» de una manera más estrecha: como los textos circundantes en un ciclo poético, como prólogo acompañante o hasta como los otros escritos contemporáneos del autor (a éstos se los podría llamar también el «co-texto»), o se lo puede concebir más ampliamente: como la obra del autor en su conjunto, los textos de sus amigos y enemigos directos o, por último, la tradición a partir de la cual él escribe. «Intertexto» sería, entonces, una forma específica y más estrecha de la referencia sintáctica en el co- y el contexto, sea explícita, como en la cita, la alusión, la estilización o la parodia, sea más bien implícita, como en muchos procedimientos que varían, procesan o desgastan un modelo conocido por la historia literaria.[25]

Seguramente, no es ninguna casualidad que semejante restricción del concepto se halle ante todo en críticos alemanes y todavía muy endeudados con el estructuralismo. A ellos les importa de manera especial, por una parte, extinguir gradualmente o, por lo menos, desactivar las radicales implicaciones que en materia de epistemología, filosofía del lenguaje y teoría del texto tiene la concepción postestructuralista o desconstruccionista de la intertextualidad, y, por otra, limitar el concepto a una dimensión que posibilite o facilite su operacionalización en la práctica analítica y no ponga en peligro la unidad del texto como obra de arte.[26]

[25] «Grundlagen des 'dialogischen Prinzips' in der Literatur», en: *Dialogizität*, pp. 85-106, aquí: p. 92 y ss. Lo que aquí es excluido del intertexto como «co-texto», Lucien Dällenbach lo tomará en consideración como «intertextualidad interna», cf. «Intertexte et autotexte», *Poétique*, nº 27, 1976, pp. 282-296 ☜. También la diferenciación conceptual de Kloepfer entre «intertextualidad» e «intertexto» —«"intertextualidad como principio e "intertexto" como una determinada relación entre dos textos» (p. 93)— no coincide con la reglamentación hasta ahora vigente del uso del lenguaje; ante todo, se desvía del concepto del «intertexto» en Barthes, que fue quien lo acuñó.

[26] Cf. al respecto K. Stierle, «Werk und Intertextualität», pp. 7-24.

En esto surgen, sin embargo, dificultades que no se deben pasar por alto. Así, mediante esa dicotomía de intertextualidad y referencia al sistema se separa a menudo en dos categorías lo que, según la intuición, forma una unidad. La parodia de un texto individual, por ejemplo, es cargada en la cuenta de la intertextualidad, mientras que la parodia de modelos genéricos —como, por ejemplo, en la *mock-heroic*— es asentada como referencia al sistema. En el caso concreto, sin embargo, lo que ocurre la mayoría de las veces es que semejante parodia de todo un género se compone de un gran número de referencias paródicas a realizaciones individuales de ese modelo genérico. Además, las transiciones entre texto individual, *corpora* textuales más pequeños y más estrechamente unidos por obra de densas homologías estructurales, y géneros definidos más ampliamente, son fluidas, del mismo modo que, en general, la oposición entre sistema y actualización del sistema es enteramente desconstruible. Un sistema, en general, sólo es aprehensible a través de sus actualizaciones, que se basan en él, y todo sistema es simultáneamente la actualización de un sistema abstracto, del mismo modo que la actualización misma tiene, a su vez, carácter de sistema. El propio texto literario individual tiene, pues, carácter de sistema y es, al mismo tiempo, la actualización de sistemas abarcadores como, por ejemplo, el género, y el género es un sistema y, al mismo tiempo, la actualización de sistemas más abstractos, como el del modo de escribir suprahistórico o el lenguaje.[27] Y, por último, precisamente una investigación de la intertextualidad definida de manera tan estrecha está particularmente expuesta al peligro de degenerar en una investigación tradicional de *sources-and-analogues* [fuentes y análogos], de estudiar bajo la etiqueta nueva y de moda nexos entre textos individuales que siempre se estudiaron, y de seguir practicando eso también de la misma manera desde el punto de vista del método. Desde luego, no debe ser así, porque tampoco aquí la investigación de la intertextualidad debe significar simplemente búsqueda de pistas, sino que la integración de las diferentes referencias intertextuales de un texto, la acción coordinada de los diferentes procedimientos intertextuales y de las funciones de éstos pueden ser eficaces como nuevo foco de análisis.

[27] L. Jenny considera la referencia a un código de género como estructuralmente equivalente a la referencia a un texto particular, porque en ese caso se trata de una referencia a un «architexto», cf. «La stratégie de la forme», p. 264.

Al lado de esta reservación del concepto de la intertextualidad para la referencia de un texto literario a pre-textos individuales, se hallan otras tentativas más, en otros planos, de darle al concepto mayor precisión mediante una restricción. La mayoría de las veces conciernen a la dimensión horizontal de autor y receptor, a la que queremos dedicarnos a continuación. Dos criterios se refieren, sin embargo, a la relación entre texto y pre-texto y por eso todavía debemos anotarlos aquí brevemente. Está, ante todo, la propuesta de hablar de intertextualidad sólo cuando la relación entre texto y pre-texto no es meramente puntual, sino que se basa en homologías estructurales entre texto y pre-texto. Por eso, para críticos como Laurent Jenny, las citas, alusiones o reminiscencias puntuales ocasionales caen fuera del dominio central de la intertextualidad y son consideradas, a lo sumo, como forma «débil» de la intertextualidad, mientras que la intensidad de ésta crece, cuanto más altamente estructuradas son las relaciones entre texto y pre-texto.[28] La segunda restricción concierne a la relación semántica entre texto y pretexto y en favor de ella ha hecho propaganda repetidamente ante todo Michael Riffaterre. Para él, la intertextualidad supone un conflicto entre texto y pre-texto, que ha de ser entendido como diferencia o divergencia semántico-ideológica, y esas «incompatibilidades *intertextuales*» se inscriben en el texto mismo como señal de intertextualidad, ya que las huellas del texto ajeno no se insertan sin costuras en el texto, sino que causan anomalías sintácticas y faltas gramaticales en el sentido más amplio, que incluye también la sintaxis del texto y la gramática del texto.[29] Pero, puesto que la completa ausencia de conflicto, diferencia y divergencia es inconcebible, porque —como demuestra sagazmente Jorge Luis Borges en el modelo ficcional de «Pierre Ménard, autor del Quijote»—, hasta en el caso en que se repite palabra por palabra un texto entero, el contexto distinto hace que surjan divergencias funcionales entre el pre-texto y su duplicado, también el intento de Riffaterre de restringir el concepto de intertextualidad desemboca en un criterio para ordenarla en una escala que distingue intertextualidades más fuertes o más débiles. Y ese criterio coincide en gran parte, sin que Riffaterre sea consciente de ello, con la definición que dio Bajtín de la dialogicidad como conflicto de puntos de vista.

[28] Ibídem, p. 262.

[29] *Semiotics of Poetry*, p. 130; cf. también pp. 100 y 165.

2.2. Autor y receptor

Las concepciones postestructuralistas de la intertextualidad parten, en esto en consonancia con la estética de la recepción, más bien del lector que del autor.[30] Pero, también para un semiótico del texto como Riffaterre, el lector es «el único que hace las conexiones entre texto, interpretante e intertexto, el único en cuya mente tiene lugar la transferencia semiótica de signo a signo», y la propia intertextualidad es esencialmente «un modo de percepción del texto» y «el mecanismo propio de la lectura literaria».[31] Y de manera aún más decidida Barthes hace al lector el lugar de *clearing* de las transacciones intertextuales. El texto es, para él, «un tejido de citas extraídas de los innumerables centros de cultura»; pero, prosigue él,

> hay un lugar donde se concentra esta multiplicidad y ese lugar es el lector, y no, como se decía hasta ahora, el autor. El lector es el espacio en el que se inscriben todas las citas que componen un escrito. (...) La unidad de un texto no reside en su origen, sino en su destinación.[32]

Sin embargo, para los postestructuralistas, ese sujeto del lector ya no es, en modo alguno, una identidad fija como en Riffaterre, sino que, como el texto de Barthes, él mismo se ha disuelto ya en una infinita pluralidad de referencias intertextuales:

> *yo* no es un sujeto inocente, anterior al texto y que después haría uso de él como de un objeto que se ha de desmontar o un lugar que se ha de cercar. Ese «yo» que se acerca al texto es ya, él mismo, una pluralidad de otros textos, de códigos infinitos, o más exactamente, perdidos (cuyo origen se pierde).[33]

[30] El polo opuesto «humanista» lo ocupa en este respecto I. Schabert, «Interauktorialität», *DVjs*, nº 57, 1983, pp.679-901.

[31] *Semiotics of Poetry*, p. 164; «La syllepse intertextuelle», p. 496. En *Semiotics of Poetry*, p. 136 y ss., Rifaterre describe con todo detalle este mecanismo de la lectura intertextual; cf. al respecto el siguiente trabajo de W. D. Stempel, que pone de relieve positivamente la orientación al lector de Rifaterre: «Intertextualität und Rezeption», en *Dialog der Texte*, pp. 85-109, aquí: pp. 88-90 ☞.

[32] *Image, Music, Text*, Nueva York, 1977, pp. 146 y 148. Cf. al respecto J. Culler, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, Londres, 1983, p. 32 y ss.

[33] *S/Z*, París, 1970, p. 16; en alemán en: *S/Z*, Frankfurt, 1976, p. 14. Cf. sobre la «desconstrucción del sí mismo [*self*]» V. B. Leitch, *Deconstructive Criticism*, p. 111 y ss.

Esta misma disolución del sujeto en una «pluralidad de otros textos, de códigos infinitos», concierne, naturalmente, también al autor, sobre todo porque el autor siempre es, a la vez, un lector —el lector del «*texte général*» y el lector de su propio texto. Ambos, autor y lector, en esta concepción, en general sólo son concebibles dentro del universo de los textos, aunque ese universo de textos también está matizado de modo diferente para cada autor individual y cada lector individual según la respectiva perspectiva. El universo de los textos, en sí mismo ya en continuo movimiento y transformación, se le presenta, pues, a cada individuo de otro modo, y el individuo participa en él no sólo cuando consciente y deliberadamente evoca o cita determinados textos individuales, *topoi* o códigos, sino que lo tiene inscrito en estructuraciones inconscientes, en reminiscencias semienterradas y en toda reflexión de precedentes huellas de lenguas ajenas y pensamiento ajeno. Así, también el autor es una «cámara de ecos», lleno de la resonancia y el murmullo de textos ajenos, y el lector lee el texto en un «acto de intertextualización» «a través de la Biblioteca (...), a través de estantes enteros de la Biblioteca».[34] En todas estas formulaciones llama la atención que las mismas pueden definir en igual medida al autor, al texto y al lector, y que, por ende, en el marco de la teoría postestructuralista esa distinción elemental se vuelve caduca o es desconstruida conscientemente; los tres, autor, texto y lector, devienen «un campo infinito para el juego escritural».[35]

La ubicación de los sujetos y los textos en el intertexto universal no resulta, según la teoría postestructuralista, de un auto-establecimiento o auto-colocación conscientemente deseado, sino que es inevitable. Pero no carece de función; sin embargo, es vista como funcionalmente ambivalente: por una parte, intertextualidad significa «compulsión a repetir, a hablar con la voz prefabricada, inautenticidad, uniformidad resultante de la avasalladora presión social dirigida a lograr la conformidad de la conducta individual con la de la colectividad», y por otra, es «la respectiva diferencia con relación a los otros textos, previamente dados, es confusión de las lenguas, es Babel y

[34] Ch. Grivel, «Théses préparatoires», p. 240.

[35] L. Perrone-Moisés, «L'intertextualité critique», en *Poétique*, nº 27, 1976, pp. 383 ☜

"ruptura de todas las reglas" (Rimbaud)»;[36] por una parte, enreda al sujeto en las palabras, normas y verdades previamente dadas, y, por otra, le ofrece la posibilidad de la desviación, del juego distanciador, del aprovechamiento de la rivalidad entre sistemas y puntos de vista divergentes y de la *différance* (Jacques Derrida) como un diferir y diferenciar que nunca cesa, que difiere una y otra vez la autoridad del origen y de una verdad última. Por eso puede ser tanto el signo de una «Literature of Exhaustion» [literatura del agotamiento] alejandrina del período final de una época, como el de una «Literature of Replenishment» [literatura del rellenamiento] subversiva e innovativa.[37] O, como escribe Vincent B. Leitch, resumiendo con precisión la posición de Barthes:

> Para Barthes, pues, la intertextualidad muestra dos caras: se presenta como una cripta histórica, es decir, como una formación de ideología cultural; y aparece como un procedimiento táctico para la desconstrucción crítica. En el primer papel, parece una prisión; en el segundo, una llave de escape.[38]

Cierto es que esas dos funciones de sentido contrario, basadas en las relaciones de repetición y diferencia, se dan siempre simultáneamente, pero la dominancia de una u otra función constituye la especificidad histórica de la intertextualidad en una determinada época. En el clasicismo, por ejemplo, domina la función conservadora, afirmadora del código y el sistema previamente dados; en el modernismo, también altamente intertextual, domina, por el contrario, la función opuesta de la desestabilización y la innovación.[39]

En el interior de tales abarcadores modelos funcionales para el intertexto universal, al que toda producción y recepción de textos están

[36] Así lo plantea Rolph Kloepfer, resumiendo en atención a su ambivalencia las tesis expuestas en Constanza por Grivel, en «Grundlagen des 'dialogischen Prinzips' in der Literatur», p. 91 y ss.

[37] Así se titulan dos ensayos de John Barth: «The Literature of Exhaustion» (1967), en *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction*, ed. M. Bradbury, Londres, 1977, pp. 70-83, y «The Literature of Replenishment: Postmodern Fiction», *The Atlantic*, 245, enero de 1980, pp. 65-71.

[38] *Deconstructive Criticism*, p. 110. Cf. sobre esa ambivalencia R. Lachmann, «Ebenen des Intertextualitätsbegriffs», en: K. Stierle y R. Warning, eds., *Das Gespräch*, Munich, 1984, pp. 133-138, aquí: p. 138 ff.

[39] Cf. al respecto P. Zumthor, «Le carrefour des rhétoriqueurs. Intertextualité et Rhétorique», *Poétique*, nº 27, 1976, pp. 317-337, aquí: p. 336.

incorporadas a través de los códigos comunes y los sistemas aún más abstractos y a través del *regressus ad infinitum* de los textos, las consideraciones sobre si un autor conoció un determinado texto y se refiere consciente e intencionalmente a él y si el receptor dispone del mismo repertorio de textos que el autor, no desempeñan papel alguno o sólo un papel subalterno. Las interrogantes sobre los conocimientos y las intenciones del autor, sobre la intencionalidad del texto y sobre las existencias de información en el receptor y la conducción de la recepción por el texto mismo, que están en la base de las actualizaciones concretas del potencial de referencia intertextual, quedan desprovistas de importancia en vista del descentramiento de los sujetos y de la supresión de las fronteras de los textos, y hasta representan una recaída en mitos humanistas burgueses. Sin embargo, precisamente a tales preguntas regresan los *approaches* de orientación estructuralista o hermenéutica en el dominio de la teoría y la investigación de la intertextualidad.

Intentos de semejante diferenciación entre intertextualidad inconsciente y consciente, entre no-intencionada e intencionada y, por ende, entre intertextualidad como potencial de referencia o como actualización de éste, hallamos, desde luego, también en el interior de la teoría postestructuralista, pero allí más bien en la forma de una diferenciación subalterna o subordinada. Así, Charles Grivel distingue «entre las clases intencionales y las clases no intencionales de repeticiones» y cuenta entre las primeras la cita, la parodia, la toma en préstamo de fuentes y (ya problemática) la influencia; entre las segundas, el cliché y el estereotipo.[40] Ambas formas, sin embargo, son incluidas en la intertextualidad. El segundo tipo es el decisivo desde el punto de vista de la teoría del texto, mientras que, a la inversa, tentativas estructuralistas y hermenéuticas desearían restringir el concepto de la intertextualidad precisamente a las primeras formas. Aquí se distingue, desde el punto de vista de la estética de la producción, entre reminiscencias del autor casuales y a menudo inconscientes, que, ciertamente, entran en el texto, pero cuyo descubrimiento no le concede al mismo ningún significado adicional o acentuado, y la alusión intertextual propiamente dicha, que el autor se propone y debe ser reconocida por el lector, si se ha de agotar el potencial de sentido del texto. Sólo en el segundo caso esta-

[40] «Thèses préparatoires», p. 241; cf. también p. 246.

mos ante «sistemas contextuales verticales», como llama Claes Schaar a la intertextualidad; e «infracontextos», es decir, pre-textos, son sólo aquellos a los que el autor alude consciente, intencional y acentuadamente y que él desearía que fueran reconocidos por el lector y explorados como planos adicionales de la constitución del sentido. Semejante «arqueología del texto» se diferencia, entonces, de la investigación de las fuentes y las influencias por el hecho de que no es ya una búsqueda de los orígenes desde el punto de vista de la genética de la obra, sino «un intento de ampliar y estratificar el significado».[41]

En el sentido de Schaar, también Wolf Schmid distingue entre una arqueología del texto metódicamente controlada (él emplea la misma imagen) y una libre asociación de sentidos, que, respecto a la intención de la obra, tiene un carácter exclusivamente casual.[42] Y hasta Michael Riffaterre, a pesar de su amplia concepción de la intertextualidad, considera las referencias intertextuales no como un salvoconducto para cualquier asociación del receptor, sino, por el contrario, como «un constreñimiento ejercido sobre la lectura», como pilotaje de la recepción por el texto mismo: los hipogramas que sirven de base al texto

> siempre están incompletos en el poema: o son señalados por signos textuales o son actualizados fragmentariamente. (...) La arquitectura original de esos «otros textos», su gramática, la distribución de su léxico, la secuencia de sus componentes, son, no obstante, obvias para el lector, puesto que son parte de su competencia lingüística; él está, por lo tanto, bajo una estricta guía y control cuando está llenando las lagunas y resolviendo el rompecabezas.[43]

De manera análoga a esos teóricos, también Karlheinz Stierle parte de que, ante todo, entre una obra, sus fuentes que sólo sirven como estímulo y sus diferentes versiones, hay relaciones intertextuales relevantes exclusivamente desde el punto de vista de la estética de la produc-

[41] «Vertical context systems», en: H. Ringbohm y otros, eds., *Style and Text*, Estocolmo, 1975, pp. 145-157, aquí: p. 149. Cf. también del mismo autor, «Linear Sequence, Spatial Structure, Complex Sign, and Vertical Context System», *Poetics*, nº 7, 1978, pp. 377-388, y *The full-voic'd quire below: Vertical context systems in 'Paradise Lost'*, Lund, 1982.

[42] «Intertextualität und Komposition in Puschkins Novellen *Der Schuss* und *Der Posthalter*», *Poetica*, nº 13, 1981, pp. 82-132, aquí: p. 127.

[43] «Syllepsis», p. 628; *Semiotics of Poetry*, p. 165.

ción, del mismo modo que hay una intertextualidad propia exclusivamente de la estética de la recepción, porque por principio toda obra es correlacionable con toda otra obra. Con tales referencias intertextuales relevantes sólo desde el punto de vista de la estética de la producción o desde el de la estética de la recepción, respectivamente, contrasta, sin embargo, la intertextualidad propiamente dicha, «la relación privilegiada, puesta de relieve», que se caracteriza por

> el hecho de que el texto mismo indica una o más relaciones intertextuales. El texto tiene la posibilidad de establecer un medio de reflexión en el que él se presenta como una diferenciadora toma de distancia respecto de uno o más textos e inscribe esa toma de distancia en la constitución concreta de la obra.[44]

Desde la perspectiva de ese concepto más preciso de la intertextualidad, la «estructura de remisión potencialmente infinita», de la que parten la concepción de la intertextualidad de la Kristeva y la idea, lanzada por Derrida, de un juego de la *différance* abierto hacia todos lados, sólo es semiótica y estéticamente relevante si la unidad de la obra es rota conscientemente, es decir, como escribe Rainer Warning,

> a condición de que se trate de ficciones que sean, ellas mismas, metáforas de la diferencia semiótica. Pero esa condición sólo la cumple el Moderno, no puede ser generalizada normativamente. Más bien, desde el punto de vista de esta dialéctica [de *différance* intertextual y unidad discursiva del habla] se debe diferenciar históricamente el concepto general de intertextualidad poética, si éste ha de conservar su valor operacional.[45]

El intertexto universal y su estructura de remisión del *regressus ad infinitum* devienen en esta perspectiva un axioma históricamente específico de la poética del Moderno y el Postmoderno.

[44] «Werk und Intertextualität», p. 10.

[45] «Imitatio und Intertextualität. Zur Geschichte lyrischer Dekonstruktion der Amortheologie: Dante, Petrarca, Baudelaire», en *Interpretationen: Das Paradigma der europäischen Renaissance-Literatur. Festschrift für Alfred Noyer-Weidner*, ed. K. W. Hempfer y G. Regn, Wiesbaden, 1983, pp. 288-317, aquí: p. 300.

3. Gradación de la intertextualidad

Nuestra sinopsis de la evolución de la teoría de la intertextualidad y del estado actual de la discusión ha mostrado que, en lo esencial, dos concepciones rivalizan entre sí: el modelo global del postestructuralismo, en el que todo texto aparece como parte de un intertexto universal, que lo condiciona en todos sus aspectos, y modelos estructuralistas o hermenéuticos más precisos, en los cuales el concepto de la intertextualidad es restringido a referencias conscientes, intencionadas y marcadas, entre un texto y textos o grupos de textos presentes. Ambos modelos tienen, lo hemos señalado, su respectivo potencial cognoscitivo propio y sus supuestos en materia de teoría del lenguaje, teoría del texto y teoría del conocimiento, pero también son lastrados por sus respectivos problemas de método. Para el análisis y la interpretación del texto, el modelo más fructífero es, seguramente, el más estrecho y más preciso, porque puede ser trasladado más fácilmente a categorías y procedimientos analíticos operacionalizados, mientras que el modelo más amplio es de mayor alcance teóricoliterario, y ello aun cuando uno no quiera saber nada de sus implicaciones descontruccionistas radicales —reducción del signo al significante, disolución de texto y sujeto.

Nos parece que una posible salida de este dilema se halla en la tentativa de mediar entre ambos modelos. Esto nos parece posible ya por el hecho de que ambos modelos no se excluyen uno al otro, sino que, más bien, los fenómenos que el más estrecho quiere abarcar son claras actualizaciones de aquella intertextualidad global a la que apunta el más amplio. En nuestro modelo de mediación queremos, pues, partir del modelo abarcador de la intertextualidad y, en el interior de esa intertextualidad ampliamente definida, diferenciarla y graduarla entonces según los grados de la intensidad de la referencia intertextual. Trasladado a una imagen espacial, nuestro modelo se presenta como un sistema de círculos o envolturas concéntricos, cuyo punto central marca la más alta intensidad y condensación posible de la intertextualidad, mientras que ésta, cuanto más nos alejamos del «núcleo duro» del centro, tanto más disminuye y se acerca asintóticamente al valor cero.[46] Esto, naturalmente, no es más que una ima-

[46] De una gradación de la intertextualidad parte también la tentativa realizada desde las posiciones de la lingüística del texto por R.-A. de Beaugrande y W. U. Dressler, quienes ordenan en una escala con arreglo a grados de la mediación:

gen visual, y también las expresiones matemáticas las empleamos solamente de manera metafórica. No obstante, resultará claro que este modelo implica la necesidad de que se den criterios o parámetros para la intensidad de la intertextualidad. En esto, como ha dejado ver claramente nuestro bosquejo del debate sobre la intertextualidad, no basta con *un* criterio, sino que se debe aplicar un haz de criterios; entonces, para determinar el grado de intensidad de una determinada remisión intertextual, se deben tomar en consideración todos los valores de esos diferentes parámetros. También en este caso las formulaciones matemáticas se han de entender de manera más bien metafórica, pues estamos muy lejos de la mensurabilidad exacta aquí supuesta, si es que ésta no es imposible en general. Además, también el problema de la diferente jerarquización de los distintos criterios es difícil de resolver.

Los criterios para la intensidad de la remisión intertextual que queremos proponer tentativamente, son deducidos de la discusión teórica y, en lo que a esto concierne, representan también el intento de sintetizarla. Distinguimos aquí entre criterios cualitativos y cuantitativos y esbozaremos ante todo los criterios más decisivos, los *cualitativos*.

(1) Para el primer criterio partimos de la distinción lingüística entre *use* y *mention*, o, también, *refer to*.[47] Así como podemos o meramente emplear una palabra o una estructura lingüística, o también llamar la atención sobre ella, también podemos servirnos simplemente de textos o tipos de discurso previamente dados, o referirnos a ellos. Por eso, a este criterio lo llamamos *referencialidad* y postulamos que una relación entre textos es tanto más intensamente intertextual cuanto más un texto tematiza al otro, «poniendo al desnudo» su peculiari-

«Cuanto mayor es el tiempo transcurrido, y ante todo la actividad de elaboración, entre el empleo del texto actual y los textos conocidos de antes, tanto mayor es la mediación.» Su escala se extiende desde la exigua mediación entre un enunciado y los precedentes en la conversación, pasando por la cita y la alusión a determinados textos, bien conocidos, hasta la mediación expandida en el empleo de especies de textos; así el grado de mediación es inversamente proporcional a nuestro grado de intensidad. Esta ordenación en una escala coincide en gran parte con la realizada según nuestro quinto criterio de intensidad. Cf. *Einführung in die Textlinguistik*, Tubinga, 1981, pp. 188-215, aquí: p. 188.

[47] Cf., por ejemplo, J. Lyons, *Semantics*, Cambridge, 1977, I, pp. 5-10.

dad —para adoptar una formulación de los formalistas rusos. Una cita, por ejemplo, cuya función consiste sólo en la adopción de un giro ajeno que se incorpora sin costura al contexto propio, se sirve de ese giro y del texto del que se lo toma, y es, por eso, de poca intensidad intertextual, mientras que, por otra parte, en la medida en que el carácter de cita sea realzado y puesto al desnudo y se llame así la atención sobre la cita y su contexto original, la intensidad de la referencia intertextual aumenta. En esa medida, también el texto subsiguiente deviene el metatexto del pre-texto —metatexto aquí no meramente en el sentido cronológico de «más tarde», sino, además, en el sentido semiótico de «sobre». Así la intertextualidad siempre hace que surja, en cierto grado, metatextualidad, una metatextualidad que comenta, pone en perspectiva e interpreta el pre-texto y así tematiza el establecimiento de una ligazón con él o la toma de distancia respecto de él. Mientras que en este criterio el texto mismo se halla en el centro, el segundo incluye la pragmática de autor y lector.

(2) Con el criterio de la *comunicatividad* ordenamos en una escala las referencias intertextuales con arreglo a su relevancia comunicativa, es decir, según el grado de la conciencia de la referencia intertextual en el autor y en el receptor, de la intencionalidad, y de la claridad del marcaje en el texto mismo. Los pre-textos o fondos textuales traídos al texto sólo por la genética de la obra o sólo arbitrariamente por los receptores, constituyen, conforme a este criterio, tan sólo referencias intertextuales débiles, mientras que aquí el núcleo duro de máxima intensidad lo alcanzan los casos en que el autor es consciente de la referencia intertextual, parte de que el pre-texto le es familiar también al receptor y remite a él de una manera clara y unívoca mediante un marcaje consciente en el texto. Como pre-textos entran entonces en consideración ante todo los textos canonizados de la literatura mundial o precisamente textos de actualidad, de amplia recepción y ampliamente discutidos; los pre-textos esotéricos, por el contrario, sólo pueden devenir comunicativamente relevantes de manera directa para una *coterie* como público lector en el que se puso la mira. Un grado de intensidad más alto o más bajo según este criterio no tiene que coincidir —y esto vale de manera general para todos nuestros criterios— con un grado más alto o más bajo según los otros criterios. El plagio, por ejemplo, que, según el criterio de la correspondencia estructural con el modelo que debemos definir más adelante y por la precisión de la referencia a

un texto individual, es intensamente intertextual, es, según el criterio de la comunicatividad, así como según el de la referencialidad, tan sólo débilmente intertextual, porque, ciertamente, el autor es muy consciente de la dependencia de un modelo, pero no sólo no se propone, sino que precisamente trata de impedir por todos los medios que esa dependencia se vuelva consciente también para el receptor. Conforme a este criterio, también son de poca intensidad, en la mayoría de los casos, las referencias intertextuales que se asocian a conceptos como influencia y epigonismo: a menudo no son conscientes para el autor y son experimentadas por él de manera no tanto intencionada como pasiva.

(3) El tercer criterio está estrechamente relacionado con los dos primeros; desearía llamarlo *autorreflexividad.* El grado de intensidad de la intertextualidad según los dos primeros criterios todavía puede ser aumentado por el hecho de que el autor no sólo ponga en un texto remisiones intertextuales conscientes y claramente marcadas, sino que también reflexione sobre el carácter condicionado y referido de su texto en ese mismo texto, es decir, de que no sólo marque la intertextualidad, sino que la tematice, justifique o problematice los supuestos y resultados de la misma. El grado de intertextualidad particularmente alto de las literaturas moderna y postmoderna, que hace que éstas devengan una y otra vez paradigma de la intertextualidad en general, está dado, entre otras cosas, precisamente por la particular importancia de ese aspecto metacomunicativo en ellas, y su importancia crece aún más en el caso de los textos que fueron escritos ya en el horizonte de la teoría de la intertextualidad, como, por ejemplo, *Glas* de Derrida (1974) u otros textos de los desconstruccionistas que suprimen las fronteras entre textos teóricos y textos poéticos. El criterio de la autorreflexividad puede ser ulteriormente graduado con arreglo a cuán explícita o implícitamente se realiza esa metacomunicación sobre la intertextualidad.

(4) El cuarto criterio de la *estructuralidad* concierne a la integración sintagmática de los pre-textos en el texto. Según este criterio, el citar pre-textos de manera meramente puntual y ocasional da por resultado tan sólo un exiguo grado de intensidad de la intertextualidad, mientras que nos acercamos al centro de máxima intensidad en la medida en que un pre-texto deviene fondo estructural de un texto entero. Conforme a eso, las obras capitales del modernismo, que entretanto se volvió clásico, como *The Waste Land* de Eliot y el *Ulysses* de Joyce, son en alto grado intertextuales y lo son también con arreglo a otros

criterios nuestros. Sin embargo, el fenómeno mismo no está limitado, en modo alguno, al Moderno, sino que se halla ya en la Antigüedad (por ejemplo, en la relación del epos de Virgilio con los poemas épicos homéricos) y en formas como la parodia, el travesti y la contrafactura o la traducción, la imitación y la adaptación en todas las épocas literarias. Por doquier aparecen aquí los procedimientos puntuales de la cita o la alusión dilatados para formar modelos que, como fondos estructurales, integran partes del texto mayores o, al fin y al cabo, el texto entero.

(5) Con el quinto criterio queremos abarcar los diferentes grados en la precisión de la remisión intertextual. Lo llamaremos *selectividad*, porque aquí se trata de cuán acentuadamente un determinado elemento es escogido de un pre-texto como fondo de referencia y puesto de relieve y cuán exclusiva o inclusivamente es aprehendido el pre-texto, es decir, en qué nivel de abstracción éste se constituye. Aquí ya una cita textual, que aparece como partícula claramente delimitada de un texto ajeno en el nuevo, tiene una mayor intensidad intertextual que una alusión, que se refiere globalmente a un pre-texto entero o, por lo menos, a un aspecto abarcador de éste. Así, por ejemplo, la cita de un verso de *Hamlet* es una remisión más precisa, más acentuada, al *Hamlet* de Shakespeare que la mención o la caracterización perifrástica del héroe cuyo nombre le da título a la obra. Y, de manera análoga, la remisión a un pre-texto individual es más precisa y, por eso, más intensa que la referencia a las normas y convenciones de un género, a determinados *topoi* y mitos, o a sistemas de constitución de textos, definidos de una manera aún más abstracta.[48] El núcleo duro lo señala aquí, pues, la cita textual procedente de un pre-texto individual, mientras que la relación entre textos exclusivamente sobre la base de su textualidad representa un grado de desaparición, periférico, de la intertextualidad. Y cuanto más selectiva y precisa es la remisión intertextual, tanto más tiene ella la estructura y función de una sinécdoque, del *pars pro toto*: con el detalle escogido de manera acentuada se evoca el contexto total del que

[48] Conforme a ello, la serie de textos que D. Schwanitz compone en «Intertextualität und Äquivalenzfunktionalismus: Vorschläge zu einer vergleichenden Analityk von Geschichten», en *Dialog der Texte*, pp. 27-51, es, en la mayoría de sus miembros, de poca intensidad intertextual, porque se basa en una estructura profunda tan abstracta de la historia, que su corpus es ampliable casi a voluntad. También es de poca intensidad intertextual según los criterios 1-3.

surgió; con la cita breve se incluye el pre-texto entero en la nueva constitución de sentido.

(6) Nuestro último criterio cualitativo conduce de regreso al punto de partida de la teoría de la intertextualidad, a la *dialogicidad* de Bajtín. Este criterio dice que —como siempre *ceteris paribus*— una remisión a textos o sistemas de discurso previamente dados es de una intensidad intertextual tanto más alta, cuando más fuerte sea la tensión semántica e ideológica en que se hallen entre sí el contexto original y el nuevo. Una elaboración del texto a contrapelo del original, el citar un texto relativizándolo irónicamente y minando sus supuestos ideológicos, un aprovechamiento distanciador de la diferencia entre el viejo contexto de la palabra ajena y su nueva contextualización — todos esos son casos de una intertextualidad particularmente intensa, mientras que, por ejemplo, la mera traducción lo más fiel posible de una lengua a otra, la mera transposición de un sistema de signos a otro (dramatización, versión cinematográfica, versión operática) que conserva el sentido del texto, o una imitación motivada exclusivamente por la admiración por el original, y una cita como *argumentum ad auctoritatem*, son de poca intensidad intertextual. Y, por último, cierto es que la pura negación o antítesis del pre-texto es «más dialógica» que la repetición total o afirmación, pero ella, por su parte, se queda muy por detrás de una dialéctica diferenciada de establecimiento de una ligazón y toma de distancia como lo óptimo en materia de dialogicidad.

Si aplicamos juntamente esos seis criterios, en el centro de intensidad máxima se hallan especies de textos como la de la parodia o textos individuales como *The Waste Land*: en ellos no simplemente se emplean textos o tipos de discurso previamente dados, sino que se llama la atención sobre ellos (1), las referencias intertextuales, intencionales y marcadas, son de alta relevancia comunicativa (2), se articula en una metacomunicación más o menos explícita una conciencia autorreflexiva de la intertextualidad (3), las citas y alusiones forman un modelo estructural (4), se citan de manera acentuada y precisa textos individuales o estructuras específicas de grupos de textos (5), y, por último, todo eso sirve al aprovechamiento de la diferencia textual y a la relativización dialógica de las palabras, los textos y los sistemas de normas en que éstos se basan (6).

Este haz de criterios cualitativos todavía debe ser completado mediante criterios *cuantitativos*, si se quiere determinar la importancia de la intertextualidad en obras particulares, en autores particulares o hasta en épocas particulares. Aquí son de importancia ante todo dos factores: por una parte, la densidad y frecuencia de las referencias intertextuales, y por la otra, el número y espectro de los pre-textos puestos en juego. Y también en este respecto la literatura modernista se evidencia como intertextual en un grado particularmente alto. Como ejemplo modelo remitimos a los últimos nueve versos de *The Waste Land*, que, en un macarrónico collage de citas, yuxtaponen fragmentos de texto en cinco lenguas (inglés, provenzal, latín medio, francés y sánscrito) y remiten a por lo menos ocho textos que representan la literatura mundial desde la Antigüedad hasta el siglo XIX. La poesía del clasicismo, por el contrario, es también altamente intertextual en lo que concierne a la frecuencia de citas y alusiones; sin embargo, éstas se refieren la mayoría de las veces a un corpus esencialmente más homogéneo de pre-textos.

Los criterios aquí propuestos para la gradación de la intertextualidad no aspiran, en el espíritu de un positivismo ingenuo, a una «medición» de la intensidad intertextual, sino que son entendidos como constructos heurísticos para la diferenciación tipológica de diversas referencias intertextuales. Sólo cuando esté elaborada una tipología tal que tome en consideración tanto la inserción estructural y marcaje de los pre-textos en el texto mismo como la relación entre texto y pre-textos y las actividades comunicativas de autor y receptor, se pondrá a nuestro alcance el proyecto de una historia de la intertextualidad, de sus estructuras, estrategias y funciones.

Traducción del alemán

Intertextualidades[*]

Heinrich Plett

> inter-texto. Usando y repitiendo mis propios textos anteriores y los de otros. Haciendo pasar los viejos poemas a través de los nuevos, haciendo de las viejas líneas un hilo que hago pasar a través del ojo de las palabras que estoy cosiendo. Sonido y sentido. Lo pavoroso.
>
> Erin Moure, «the Acts», *Furious* (Toronto, Anansi, 1988)

1. Enfoques de la intertextualidad

Actualmente, «intertextualidad» es un término de moda, pero casi todo el que lo usa lo entiende de una manera algo diferente. La multitud de publicaciones sobre el asunto no ha logrado cambiar esta situación. Al contrario: su número creciente no ha hecho más que aumentar la confusión. Un cuarto de siglo después de que el término fue acuñado de una manera más bien casual (Kristeva 1967), está empezando realmente a florecer. Concebido y usado originalmente por una vanguardia crítica como una forma de protesta contra valores culturales y sociales establecidos, hoy día le sirve incluso a estudiosos literarios conservadores para dar muestras de su presunta modernidad.

* «Intertextualities», en: *Intertextuality*, ed. por Henrich F. Plett, Walter de Gruyter, Berlín - Nueva York, 1991, pp. 3-29.

1.1. Actitudes

Se presentan dos grupos de intertextualistas: los progresistas y los tradicionalistas. A ellos se les enfrenta una falange de anti-intertextualistas.

1.1.1. Los intertextualistas

Los progresistas tratan de cultivar y desarrollar la herencia revolucionaria de los creadores del nuevo concepto. Sus representantes no se cansan de citar, parafrasear e interpretar los escritos de Bajtín, Barthes, la Kristeva, Derrida y otras autoridades. Las ideas que ellos propagan consisten en una elaborada mezcla de marxismo y freudismo, semiótica y filosofía. Por lo tanto, son comprensibles sólo para los círculos elitistas que están dedicados exclusivamente al estudio de los maestros (Morson 1986; Worton & Still 1990). Aunque numéricamente pequeño, este grupo de origen francés ha logrado extender internacionalmente sus actividades y establecer sucursales en todos los países del hemisferio occidental. Independientemente de si se llaman a sí mismos postestructuralistas, descontruccionistas o postmodernistas, su propósito básico es idéntico: sacar a la enseñanza académica de sus amarraderos tradicionales. Pero el derrocamiento de la vieja ortodoxia, paradójicamente no sin una lógica propia, sólo ha conducido al establecimiento de una nueva ortodoxia. Universidades, casas editoriales y prestigiosas publicaciones periódicas proporcionan un amplio foro para el enfoque progresista. Sin embargo, el conocimiento íntimo de este discurso intertextual está limitado a relativamente pocos círculos elitistas. Eso se debe, probablemente, a la orientación básicamente filosófica del mismo, pero la terminología esotérica también desempeña un papel en ello. Esta «escuela» nunca ha desarrollado un método comprensible y enseñable de análisis textual. Sus publicaciones están marcadas por un carácter extrañamente abstracto, decididamente alejado de la realidad. Tales cualidades no sólo impiden la comprensibilidad de las mismas, sino que también rodean su empresa crítica con un aura de misterio y exclusividad.

Los tradicionalistas pertenecen casi exclusivamente al grupo de los estudiosos literarios convencionales. No son lingüistas ni semióticos, menos aún filósofos o sociólogos. Alertados por la reacción pública a la obra de los postestructuralistas y los descontruccionistas, se preguntaron —después de un período de cautelosa vacilación— si los conoci-

mientos alcanzados en el debate de la intertextualidad podrían ser aplicados provechosamente a sus propios asuntos. En dependencia de su énfasis crítico, sus respuestas difieren. Los investigadores de inclinación analítica han redescubierto la cita, la alusión y el centón como formas intertextuales. Los teóricos del género señalan la intertextualidad de la parodia, el travesti y el collage. Los especialistas en traducción y en los *media* sostienen que el nuevo enfoque puede ser ventajoso también para sus respectivos campos de interés. Aquellos estudiosos que están seriamente interesados en los avances teóricos en sus disciplinas, usan «intertextualidad» como un término general para mejorar su instrumental metodológico y terminológico. Así han logrado, al menos parcialmente, hacer más aplicable el nuevo enfoque. Sin embargo, los peligros de tal empeño son fácilmente visibles. El interés en sistematizar conduce fácilmente a una manera estrecha de pensar; el énfasis en la terminología, a baterías de nomenclaturas escolásticas, en gran medida desprovistas de contenido. Esto obstruye el dinamismo de los procesos sígnicos intertextuales. Éste es reemplazado por una contabilidad fenomenológica estática. Es aún peor cuando los estudiosos usan el término «intertextualidad» sin haber examinado críticamente el concepto, sólo para que parezca que están al día. «Intertextualidad» como palabra de moda: ésa es la cara negativa de la moneda.

1.1.2. Los anti-intertextualistas

Por consiguiente, surge un tercer grupo: la oposición al nuevo enfoque. Su actitud básicamente negativa se expresa en dos diferentes estrategias de argumentación. A los progresistas, a los especulativos, simplemente no se los entiende; son acusados de subjetividad e irracionalidad y de una falta total de cientificidad. Pero aún más fuerte es la oposición a la variante tradicionalista, pragmática. Los anti-intertextualistas no se cansan de subrayar que ellos mismos siempre han trabajado intertextualmente. Sostienen que toda rama de los estudios literarios serios, especialmente los estudios comparativos, que parecen estar particularmente bien calificados, procede de esa manera. Semejante tradición, después de todo, se remonta a la *imitatio auctorum* de la Antigüedad greco-romana y a la alegoresis tipológica del helenismo y la patrística; en resumen, resultaría una venerable práctica de más de dos mil años. El cambio en la terminología, se arguye, no cambió nada sustancialmente. Todo lo contrario: tal engañoso rotulado sólo aparenta un carácter progresista que no

existe realmente. De esa manera, la intertextualidad es sometida a severa crítica: acusada de ser incomprensible, por una parte, y de ser vino viejo en odres nuevos, por la otra. Un opositor afirma que no entiende nada, el otro insiste en que siempre ha sabido eso. Hay tantos anti-intertextualistas como intertextualistas hay —ése es el resultado.

1.2. Los conceptos

¿Qué es un intertexto? La respuesta a esta pregunta puede ser: un texto *entre* otros textos. Por lo menos eso es lo que una consideración etimológica puede sugerir. Sin embargo, de cómo se interprete la preposición «entre» depende enteramente cómo se explica el término. Se pueden concebir varios conceptos. De la naturaleza de los mismos depende sobre cuáles elementos constituyentes se afirma que componen un intertexto y sobre cuáles no. Se le debe conceder gran importancia al papel del autor y del lector. Ambos (y algunos otros factores comunicativos) realmente hacen visible y comunicable el intertexto. Las preguntas importantes que un estudioso ha de plantear en este respecto, son las siguientes: ¿qué marcadores señalan un intertexto? y ¿qué categorías pueden servir para describirlo? Aquí se hace necesario un sistema de indicadores y categorías analíticas. Tal sistema presupone la existencia de un abarcador arsenal sígnico intertextual. Mientras exista solamente una comprensión rudimentaria de semejante repertorio, algunas propiedades pertinentes del fenómeno sólo pueden ser deducidas tentativamente.

1.2.1. Texto vs. intertexto

Todos los intertextos son textos —eso es lo que la última mitad del término sugiere. Sin embargo, la inversión de esta ecuación no implica automáticamente que todos los textos sean intertextos. En tal caso, texto e intertexto serían idénticos y no habría ninguna necesidad de un «inter» que los distinguiera. Un texto puede ser considerado como una estructura sígnica autónoma, delimitada y coherente. Sus límites están indicados por su principio, medio y fin; y su coherencia, por la conjunción deliberadamente interrelacionada de sus elementos constituyentes. Un intertexto, por el contrario, está caracterizado por atributos que van más allá de él. No está delimitado, sino des-limitado, porque sus elementos constituyentes se refieren a elementos constituyentes de otro(s) texto(s). Por lo tanto, tiene una doble coherencia; una *intra*textual que garantiza la integridad inmanente del texto, y una *inter*textual que crea

relaciones estructurales entre él mismo y otros textos. Esta doble coherencia contribuye a la riqueza y complejidad del intertexto, pero también a su status problemático.

Podemos imaginar dos formas extremas, que podríamos expresar en la paradoja: un texto que no es ningún intertexto, y un intertexto que no es ningún texto. ¿Qué significa esto? El texto que no tiene ninguna interrelación con otros textos en absoluto, realiza su autonomía perfectamente. Es autosuficiente, idéntico a sí mismo, una mónada completa en sí misma —pero ya no es comunicable. Por el contrario, el intertexto corre el riesgo de disolverse completamente en sus interrelaciones con otros textos. En casos extremos, cambia completamente su coherencia interna por una externa. Su disolución total lo hace renunciar a su principio, medio y fin. Pierde su identidad y se desintegra en numerosas partículas textuales que sólo tienen una referencia extrínseca. Es dudoso que semejante intertexto radical sea comunicable en modo alguno.

Los ejemplos mencionados son extremos. Los supuestos texto *per se* e intertexto *per se* difícilmente son posibles en la realidad de la comunicación sígnica. Pero, con arreglo a las premisas de la definición que dimos anteriormente, es posible la participación gradual del texto en la intertextualidad y del intertexto en la textualidad. Así, podemos postular una escala de intertextualidad creciente y decreciente. En el caso de la intertextualidad negada, predomina la idea de autonomía textual; en el caso de la intertextualidad intencional, el principio rector es: «Todo texto es un intertexto» (Leitch 1983, 59).

1.2.2. Reduccionismo vs. totalidad

Dadas las fluctuaciones a que está sujeto un intertexto, parece que casi no tiene ninguna posibilidad de éxito intentar describirlo sistemáticamente. Semejante empresa presupondría que el flujo intertextual puede ser detenido, por lo menos intermitentemente. Sólo entonces puede un estudioso alcanzar una posición fija desde la cual desarrollar categorías, clasificaciones, y métodos para descodificarlo. Pero tales procedimientos contravienen fundamentalmente las intenciones de los creadores del intertexto, porque éstos mantienen inflexiblemente el principio de que el intertexto no puede ser inmovilizado. Con palabras de Roland Barthes (1986, 58):

> [...] *el Texto es experimentado solamente en una actividad, en una producción.* Se sigue que el Texto no puede detenerse (por

ejemplo, en un estante de una biblioteca); su elemento constitutivo es el *atravesar* (en particular, puede atravesar la obra, varias obras).

En la medida en que el intertexto sólo existe en el proceso comunicativo real —como un *indeterminabile* en permanente oscilación—, no podemos hacer afirmaciones definidas acerca de él. Aparece como parte de una pragmática que reconoce solamente el acto comunicativo individual.

Esta actitud misma, sin embargo, implica una clara reducción del intertexto, la cual no puede haber estado en la intención de los que lo propusieron originalmente. Porque el intertexto se presta a más enfoques que el de una pragmática que descansa en casos singulares de recepción. Si lo consideramos como un signo —de manera análoga a aquellos procedimientos que los lingüistas del texto emplean para constituir su objeto—, podemos analizar el intertexto en una triple perspectiva semiótica (Morris 1938): sintácticamente, como signo basado en relaciones entre textos; pragmáticamente, como la relación entre emisor/receptor e intertexto; y semánticamente, con respecto a la referencialidad del intertexto. El intertexto como un todo no lo constituye ninguna sola perspectiva semiótica, sino únicamente la combinación de las mismas. En este respecto, el intertexto no difiere de ningún otro signo, lingüístico o no-lingüístico.

Esto significa, por otra parte, que cada perspectiva semiótica aislada es una abstracción del intertexto y hasta una distorsión de éste. Un procedimiento científico que trate de no tomar partido y no seguir imperativos ideológicos, debe intentar aprehender su objeto desde todos los ángulos.

1.2.3. Material vs. estructural

Los intertextos se componen de signos. Los signos forman parte de códigos. Los códigos tienen dos componentes: signos y reglas. Los signos representan el aspecto material del código; las reglas, el aspecto estructural. Existen tipos de intertextualidad análogos a los componentes del código:

1) intertextualidad material (particularizante) —o sea, repetición de signos;
2) intertextualidad estructural (generalizante) —o sea, repetición de reglas;

3) intertextualidad material-estructural (particularizante-generalizante) —o sea, repetición de signos y reglas en dos o más textos.

En su mayor parte, los críticos conceptualizan la intertextualidad con arreglo a (1). El caso modelo en lo que respecta al traslado de signos de un texto a otro, es la cita. Pero los signos del código no son los únicos factores transtextuales, sino que también lo son las reglas del código. Estas últimas son el requisito para la constitución de clases y subclases de textos. Los signos sin reglas no tienen ninguna estructura, las reglas sin signos permanecen abstractas. Por lo tanto, el tercer tipo de intertextualidad es un caso muy común, aunque a menudo se hace caso omiso de él.

Uno de muchos ejemplos ilustrativos de los tres tipos de intertextualidad es el modo de elocución del ciceronianismo. El aspecto material de esta intertextualidad está basado en el léxico de las obras completas de Cicerón, sin tomar en consideración si ese léxico existe en forma primaria (las fuentes mismas) o como derivaciones secundarias (diccionarios, tesauros,* concordancias realizadas mediante computadora). La intertextualidad estructural del ciceronianismo está establecida en gramáticas estilísticas prescriptivas que contienen meticulosas reglas para la composición de *cola*, colocaciones lexemáticas o *clausulae* específicos. Pero es lógico que el inventario de signos materiales de Cicerón no pueda ser empleado sin prestar atención a la respectiva gramática estilística, y viceversa: uno depende de la otra. Es por eso que el tipo mixto de intertextualidad es sumamente común en el ciceronianismo. La referencia a textos es complementada por una referencia sistemática y así combina intertextualidad material e intertextualidad estructural.

1.3. Decisiones

Una teoría intertextual tendiente a la claridad y la precisión tiene que tomar decisiones metodológicas que restringen el campo de investigación. Una semiosis total del intertexto seguirá siendo un objetivo ideal y, por ende, jamás llegará a ser puesta en práctica. Así pues, la exclusión de ciertos aspectos se hará necesaria. Una exclusión así tendrá que afectar a la dimensión semántica de la intertextualidad. La especificidad de esta dimensión consiste en que el referente del texto no es la

* N. del T. *Thesaurus* (ingl.): Diccionario de palabras y frases agrupadas con arreglo a semejanzas en sus significados. Diccionario de ideas afines.

realidad externa, sino solamente otro referente de texto. Por compleja que parezca esta dimensión semiótica, parece ser de importancia secundaria para el problema de la intertextualidad como tal. Otra exclusión afecta a aquellos aspectos pragmáticos subjetivos que no pueden ser controlados científicamente. Esto implica el abandono de un concepto intertextual que recurre a asociaciones individuales y vagas impresiones de *déjà lu*. Por lo tanto, quedan dos dimensiones analíticas: la sintáctica y la pragmática. Pueden ser consideradas iguales a los conceptos de *langue* y *parole* de Saussure y a los teoremas de *competence* y *perfomance* de Chomsky. Ambas posibilitan la construcción de modelos que constituyen el marco para la intertextualidad. El modelo sintáctico prefigura las posibilidades de una gramática intertextual; el pragmático, las de la comunicación intertextual.

2. *Un estudio de caso intertextual: la cita*

El campo entero de los fenómenos intertextuales es tan vasto que es difícil escoger uno que se preste a una semiosis sintáctica y a una semiosis pragmática. Al escoger la cita, estamos optando por una unidad intertextual que es bien conocida también fuera del discurso de los estudiosos. Se dice que los sacerdotes «citan» pasajes de la Biblia, pero también que los compositores «citan» de una sinfonía, o los pintores, de un cuadro. Esto indica que la cita representa una variedad material de intertextualidad. Lo que se reproduce no es una regla estructural, sino un signo textual. La índole material de este signo textual puede ser tanto verbal como no-verbal. Como puede verse a partir de estas escasas observaciones, la cita está compuesta, obviamente, de un haz bastante específico de características, que hace de él un objeto casi ideal para un estudio de caso intertextual (Plett 1988).

2.1. La gramática de la cita

Una gramática de la cita debe tomar en cuenta los siguientes elementos estructurales básicos:

1) el texto de la cita (T_1), o sea, el texto en que ocurre la cita (= texto de destino);
2) el pre-texto (T_2), o sea, el texto del cual es tomada la cita (= texto de partida);
3) la cita propiamente dicha (C).

Estos elementos requieren un análisis detallado cuyos principios conductores serán la cantidad, la calidad, la distribución, la frecuencia, la interferencia y los marcadores de las citas. El centro de la atención de la presente investigación será la cita verbal que se produce en textos verbales.

Una cita muestra varias características inconfundibles que la distinguen como tal. Su más obvia característica es, probablemente, la repetición intertextual: un pre-texto es reproducido en un texto posterior. Otro rasgo de la cita es su carácter segmental, porque, por regla general, el pre-texto no es reproducido íntegramente, sino sólo de manera parcial, como *pars pro toto*. En tercer lugar, se sigue que la cita, en esencia, nunca es autosuficiente, sino que representa un segmento textual derivativo. Como tal, en cuarto lugar, no constituye una parte orgánica del texto, sino un elemento extraño extirpable, o, para formularlo de una manera diferente, un segmento-*impropie* que sustituye a un hipotético segmento-*proprie*. Para sumar estas características en una definición provisional: Una cita repite un segmento derivado de un pre-texto dentro de un texto posterior, en el cual él reemplaza a un segmento-*proprie*.

2.1.1. Cantidad

Con respecto a la cantidad, las citas muestran una gran variabilidad. Habitualmente consisten en unidades morfológicas o sintácticas, más raras veces incluyen secciones más vastas de textos, o, en un caso excepcional, hasta el pre-texto completo. Algunos títulos de obras literarias bien conocidas contienen citas de palabras o de oraciones: *The Sot-Weed-Factor* de John Barth repite el título de un poema satírico de Ebenezer Cooke; *Eyeless in Gaza* de Aldous Huxley se refiere a un segmento de un verso de *Samson Agonistes* de John Milton (41), y *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* de Tom Stoppard cita una línea de *Hamlet* (V.2.376).

2.1.2. Calidad

Hasta ahora hemos supuesto tácitamente que, al pasar del texto original al texto de destino, las citas permanecen inalteradas. Sin embargo, esta suposición requiere algunas modificaciones. Es verdad que los textos científicos o judiciales deberían citar de la manera más exacta posible, o sea, sin alterar el pre-texto. Los textos poéticos, por el contrario, muestran su naturaleza específica en el hecho de que no integran elementos

textuales prefabricados sin alterarlos, sino que más bien los remodelan y les proporcionan nuevos significados. Por esta razón, es preciso examinar la cita en lo que respecta a su calidad. Para hacerlo es necesaria la siguiente distinción: la forma que habitualmente llamamos cita posee una existencia doble: por una parte, como un segmento del pre-texto T_2 (= Q_2), y por la otra, como un segmento del texto de la cita T_1 (= Q_1). $Q_1 = Q_2$ significa identidad intertextual; y $Q_1 + Q_2$, desviación intertextual. Las desviaciones intertextuales, al igual que las desviaciones *intra*-textuales, pueden ser descritas en una gramática secundaria. Aquí se han de distinguir dos niveles: expresión y contenido, o, para emplear una terminología diferente, estructura de superficie y estructura profunda.

La *estructura de superficie* de las desviaciones citacionales puede ser descrita en términos de transformaciones. Éstas son básicamente idénticas a los tipos de transformaciones empleadas en la teoría estilística y la gramática transformacional generativa; la única diferencia es que su presente campo de aplicación es definido en términos intertextuales. Las respectivas transformaciones son la adición, la sustracción, la sustitución, la permutación y la repetición (Plett 1979, 143-149). Éstas se refieren a unidades lingüísticas de longitud variable: fonológicas o morfológicas, sintácticas o textuales. Un ejemplo tomado de *Hugh Selwyn Mauberley* de Ezra Pound puede ilustrar las variaciones transformacionales de un determinado pre-texto. El texto de la cita del que se trata, comprende las dos líneas

> Died some, pro patria,
> non «dulce» non et «decor».

que fraccionan y reordenan la bien conocida línea del pre-texto de Horacio

> Dulce et decorum est pro patria mori (*carm.* III.2.12).

Las líneas de Pound ilustran las siguientes operaciones intertextuales: sustracción de la frase verbal latina «Est [...] mori» y sustitución de la misma por el verbo inglés «died», sustracción del morfema terminal { -um} en «decorum», permutación sintáctica del pre-texto, adición y repetición de la negación «non» que falta en Horacio. Estas operaciones involucran unidades morfológicas y sintácticas del texto. Las comillas efectúan una adición grafémica intersegmental. Revisando estos procedimientos transformacionales más bien complejos, nos damos cuenta de que sus resultados —las citas— pueden ser designados me-

diante las nomenclaturas retóricas clásicas, por ejemplo: elipsis, apócope, anástrofe. Estas figuras retóricas no indican, pues, desviaciones *dentro de* un texto, sino las existentes *entre* textos (Jenny 1976).

Un enfoque de los aspectos de la *estructura profunda* intertextual de las citas permite también una comparación con la retórica. El procedimiento de citar se asemeja al de tropificación, puesto que el texto resultante siempre se presta a dos interpretaciones, a saber: una literal y una no-literal. Por esta razón, un texto que cita puede ser considerado como un «signo dual» (Rifaterre 1980), puesto que admite una lectura *proprie*, así como una o más lecturas *improprie*. El título de *Arms and the Man* de G. B. Shaw, por ejemplo, se refiere en su sentido literal (primario) directamente a los acontecimientos de la pieza, mientras que su sentido adicional (secundario) se deriva del hecho de que el mismo es también una cita (traducida) del verso inicial de la *Eneida* de Virgilio. Así, por regla general, una cita no incluye únicamente un solo nivel (isotópico) de significado, sino dos o más (poli-isotópicos) que requieren que el receptor los interrelacione. Esta interrelación, o, para emplear el término de Bajtín (1981), este «diálogo», se extiende mucho más allá del elemento citado y abarca también los contextos primario y secundario del mismo. Cuanto más citas estén codificadas en un texto poético, tanto más compleja será su estructura profunda intertextual, tanto más polifónico será el diálogo textual.

2.1.3. Distribución

Además de la cantidad y la calidad, hay otros dos criterios relevantes para la estructura de la cita: la distribución y la frecuencia. Éstas son características de la cita que, cuando son tomadas por sí solas, parecen relativamente simples, pero, cuando son correlacionadas con otras características, revelan un alto grado de complejidad. Puesto que tanto a la distribución como a la frecuencia nos hemos referido implícitamente a menudo en la presente investigación, aquí sólo serán tratadas de manera breve. La distribución de la cita puede ser descrita con referencia a las posiciones más destacadas del texto de la cita: principio, fin y medio. La posición inicial es lo mismo que el título, el epígrafe o la primera oración; la posición final puede ser un aforismo de conclusión. El hecho de que esas posiciones estructurales, cuando están provistas de citas, son importantes para la comprensión de la obra entera, lo ilustra *The Waste Land* de T. S. Eliot, en la

que el título, el epígrafe y la fórmula de conclusión representan citas (los pre-textos: Malory, Petronio, los Upanishads). La posición media en un texto (cualquiera que éste sea) permite una gama tan amplia de variantes citacionales, que no tendría sentido entrar aquí en más detalles.

2.1.4. Frecuencia

Si sólo se presentan unas pocas citas dentro de un texto, su impacto en su estructura y significado puede ser relativamente insignificante. En este caso, la influencia determinante del contexto de la cita resulta más fuerte que la de las citas mismas. La situación, sin embargo, cambia cuando las interpolaciones del pre-texto aumentan en frecuencia. En ese caso la influencia del contexto disminuye proporcionalmente. La etapa final en semejante desarrollo se alcanza con un texto completamente compuesto de citas. En ese punto ya no existe un contexto en el sentido de una creación original. Su papel es asumido por las citas que preceden y siguen a cada cita. Como hay una multiplicación de citas, hay también una multiplicación de contextos. El resultado estructural de este procedimiento puede ser denominado collage, y el procedimiento mismo, montaje (Klotz 1976).

2.1.5. Interferencia

Una cita siempre está incrustada en dos contextos: el contexto del texto de la cita C_1 y el contexto del pre-texto C_2. Como estos contextos son, *per definitionem*, no-idénticos, toda cita implica un conflicto entre la cita y su nuevo contexto. Este conflicto podemos describirlo como una interferencia. Para ilustrar los fenómenos de interferencia, escogeremos el código como un criterio apropiado. Tiene lugar una interferencia de códigos cuando la cita y el contexto C_1 difieren en cuanto a lenguaje, dialecto, sociolecto, registro, manera de escribir las palabras, prosodia, etc. En estos casos hablamos de interferencia interlingual, diatópica, diastrática, diatípica. grafémica, prosódica, etc. Las interferencias códicas de los tipos interlingual y grafémico son empleadas a menudo en los *Cantos* de Ezra Pound, en los que las citas de literaturas extranjeras son presentadas en los caracteres de sus lenguas originales; por ejemplo, en letras griegas o ideogramas chinos. A veces las citas en lenguas extranjeras son traducidas al inglés, a veces los ideogramas chinos son reproducidos en letras latinas. Ésos son casos de «transcodificación» (Eco 1976). Todo procedimiento de transcodificación im-

plica una asimilación de la cita a su nuevo contexto y, por eso, una disminución de las interferencias citacionales.

2.1.6. Marcadores

Una gramática de la cita no puede trabajar sin un sistema de marcadores que indiquen que tienen lugar citas dentro del texto. Estos marcadores son de naturaleza deíctica, porque hacen visibles las costuras entre cita y contexto (C_1). Hay costuras manifiestas y ocultas; por eso existen citas manifiestas y ocultas, en dependencia de si el autor desea subrayar o disimular la interferencia entre el «marco» y lo «insertado» (Sternberg 1982). El número y tipo de las señales textuales varía en conformidad. Si se establece una escala de nitidez decreciente, los marcadores de la cita son explícitos, implícitos o simplemente inexistentes. Los marcadores engañosos o pseudomarcadores constituyen una clase especial que modifica las categorías primera y segunda.

Los marcadores *explícitos* indican una cita de manera directa, o mediante un verbo performativo como «cito», o una fórmula estandarizada como «principio de la cita» — «fin de la cita», o incluso nombrando la fuente directamente. En contraste con estos marcadores intratextuales, las notas, glosas marginales, índices de fuentes, prefacios y post scripta, así como los comentarios, están situados fuera del texto propiamente dicho. Si son publicados conjuntamente con el texto, tal vez hasta como una parte integral de éste, adquieren el status de un subtexto.

Los marcadores *implícitos* son ora rasgos inherentes a la cita, ora rasgos añadidos a la cita. Como rasgos añadidos, pueden aparecer, en el nivel fonológico, como pausas antes y después de la cita, o, en el nivel grafémico, como comillas, dos puntos, cursivas o espacios vacíos. Son, sin embargo, ambiguos en la medida en que no sólo señalan citas, sino también otros rasgos textuales (por ejemplo, las comillas también son una señal de ironía). Como rasgos inherentes a la cita misma, los marcadores implícitos sólo se tornan efectivos en los casos en que existe una interferencia códica entre la cita y su contexto. A pesar de esta restricción, sin embargo, se le puede atribuir una ambivalencia aún más fuerte a este tipo de marcadores implícitos. Porque las diferencias del tipo descrito pueden referirse también a características no-citacionales de textos poéticos, cuando, por ejemplo, una pieza incluye hablantes de dialectos o lenguas extranjeras, como el galés Fluellen en

Henry V de Shakespeare o el teniente francés Riccaut de la Marlinière en *Minna von Barnhelm* de Lessing.

A causa de la naturaleza ambigua de los marcadores de cita implícitos, sólo los explícitos parecen apropiados para indicar una cita de una manera confiable. Pero hasta estos últimos han de ser considerados con cautela, porque el comentario puede ser un pseudocomentario, y la cita marcada como tal puede resultar una pseudocita (Boller and George 1989). Por lo tanto, le corresponde a la «competencia citacional» del receptor decidir si una cita es o no una cita. La competencia citacional se ve desafiada en particular medida cuando un texto carece de marcadores tanto explícitos como implícitos. En este caso el carácter citacional de un segmento lingüístico sólo aparece sobre la base de una «presuposición pragmática» (Culler 1976; Leps 1979-1980), la cual, además del individuo que comunica, incluye también la evidencia concreta del pre-texto.

2.2. La pragmática de la cita

Las observaciones realizadas en la primera parte han llevado la argumentación, de la gramática, a la pragmática. En la siguiente exploración, pragmática significa la comunicación de citas. Ésta incluye múltiples factores: emisor, receptor, código, lugar, tiempo, medio, función, etc. En interés de la simplicidad, estos factores serán subsumidos bajo dos aspectos centrales: 1) el emisor como punto de partida para modos funcionales de citas, y 2) el receptor como punto de partida para modos percepcionales de citas. Aunque estos aspectos no cubren enteramente la pragmática de la cita, son apropiados para arrojar luz sobre algunas de sus características esenciales.

2.2.1. Modos funcionales

Si un emisor, o sea, un hablante o un escritor, hace uso de una cita, no lo hace arbitrariamente, sino con ciertas intenciones. Estas intenciones, a su vez, son modificadas por las convenciones de la situación comunicativa escogida. Como hay situaciones comunicativas más o menos convencionalizadas, se sigue que también hay funciones citacionales más o menos convencionalizadas. Stefan Morawski (1970) utiliza esa perspicaz observación en su tipología de las funciones citacionales que él traza en términos de una escala de fuerzas normativas decrecientes. Él distingue tres funciones de la cita: de autoridad, erudita y ornamental. Estos tipos funcionales, evidentemente, son reali-

zados en textos no-literarios, pero, indiscutiblemente, se presentan también en textos literarios. La siguiente discusión comenzará con la tipología de Morawski y después pasará a delinear unos cuantos aspectos funcionales de la cita poética.

2.2.1.1. La cita de autoridad

La cita de autoridad se produce en situaciones comunicativas que le imponen al emisor una obligación de citar. Tales situaciones comunicativas están íntimamente asociadas a instituciones sociales; por eso el acto de la cita cobra un carácter ritualizado. Ejemplos ilustrativos son los actos sacros y legales, donde los sacerdotes y predicadores, jueces y abogados apoyan su razonamiento mediante citas de la Biblia o de la Ley, respectivamente. Dentro de su radio de validez, la autoridad reclamada para tales libros no admite dudas acerca de la legitimidad de los mismos. Éstos mantienen el status de «libros sagrados», sea la Biblia o el Corán, el Corpus Iuris Civilis o el Código Civil, o, para aventurarnos en el campo de la doctrina política, la obra de Marx, Engels y Mao Tse-Tung (de ahí el término «la Biblia de Mao»). Por lo tanto, todo posterior texto de referencia (por ejemplo, los comentarios bíblicos) y toda cita tomada de ellos están sujetos a un radio de aplicación muy estrecho, comúnmente de carácter exegético. Cuando en su pretensión de autoridad una cita no es cuestionada en absoluto, también se puede considerar que su función es «ideológica».

2.2.1.2. La cita erudita

La cita erudita se presenta principalmente en los textos científicos que se refieren a otros textos científicos. Como la cita teológica, puede ser usada para contar con la autoridad del conocimiento indiscutible. Difiere, sin embargo, de la cita de autoridad en la medida en que también puede cuestionar su validez. Mientras que la cita de autoridad exige una contextualización afirmativa, la cita erudita está abierta a una discusión de los pros y los contra. Admite más de un punto de vista y hasta su refutación. En cuanto a la pluralidad de funciones que es probable que asuma, esta cita también puede ser llamada «argumentativa».

2.2.1.3. La cita ornamental

La cita ornamental está todavía menos subordinada a las fuerzas normativas de una situación comunicativa. Su espectro de aplicación es amplio, porque incluye numerosas especies de discurso ocasional: cartas, anuncios, discursos ceremoniales, obituarios, folletines, ensayos.

Si en esos textos se borran completamente las citas ornamentales, el acto comunicativo no fracasa, puesto que se preserva la información básica. Esto se debe a que las citas ornamentales sólo sirven como embellecimientos decorativos añadidos a la substancia de un texto. Por eso la relación funcional entre texto y cita sufre un cambio decisivo: «Mientras que en el caso de la función de afirmar una autoridad el texto sirve a la cita, aquí la disposición es la inversa» (Morawski 1970, 696). Al ser un estímulo estético para el deleite del receptor, la cita ornamental muestra la más íntima afinidad con la cita poética. En este respecto, difiere notablemente del control ideológico de la cita de autoridad y de la fuerza persuasiva de la cita erudita.

2.2.1.4. La cita poética

En comparación con los tipos no-poéticos de cita, la cita poética se caracteriza por su carencia de un propósito práctico inmediato. Sin embargo, se puede lograr un propósito de esa índole cuando un político, un periodista o un vendedor emplea una cita poética en un texto no-poético. En este caso la cita poética es despoetizada, es decir, desprovista de su función autotélica e investida con la función práctica del respectivo contexto de la cita. Por el contrario, se produce una inversión de este procedimiento cuando una cita no-poética es insertada en un discurso poético. En ese caso la cita es poetizada, es decir, liberada de los constreñimientos de una utilidad práctica inmediata y transferida a un estado de «conformidad a un fin sin un fin» que causa «satisfacción desinteresada» (Kant). Podemos hallar ejemplos de este método en *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, que contiene citas de tratados de medicina (Robert Burton) y de filosofía (John Locke) y hasta de una fórmula medieval de excomunión (Obispo Ernulfo de Rochester). Resultados de un desarrollo moderno son los «poemas hallados» del autor canadiense John Robert Colombo, compuestos enteramente de citas de textos no-literarios, como reportajes de periódicos, discursos políticos, artículos de diccionarios, etc. Tanto la poetización como la despoetización de una cita representan cambios funcionales que son condicionados por la influencia dominante del contexto de la cita.

El autor que reemplea fragmentos de (pre-)textos poéticos en su propio texto poético, actúa así con ciertas intenciones. Sin embargo, resulta difícil cualquier afirmación de índole general, puesto que significa una reducción de las alternativas posibles. Un común denominador

negativo podría ser que el propósito primario del autor no es llevar su auditorio a una confrontación inmediata con la realidad, sino solamente con espejos de la realidad, o sea, con la literatura —a veces más y a veces menos, en dependencia de la cantidad de citas. Él se repliega, para usar el bien conocido título del libro de Fredric Jameson (1972), en la «cárcel del lenguaje». Por eso los textos literarios con una alta frecuencia de citas encarnan la siguiente paradoja: la realidad de la literatura hecha de literatura es literatura. No hay mejor ilustración de esto que el excepcional caso de una cita-dentro-de-una-cita en un texto poético (Smirnov 1983) que denota una realidad ficcional tres veces apartada de la realidad factual.

2.2.2. Modos de percepción

El receptor, o sea, el oyente o lector, que se tropieza con un texto que cita, puede notar las citas o no. Si no las ve, el texto no logra su propósito, que consiste en abrir diálogos entre pre-textos y textos que citan. El reo de tal fracaso estético no puede ser identificado fácilmente. Parte de la responsabilidad recae en el autor, que debería sentirse obligado a suministrar las citas con marcadores de manera que se hiciera claramente visible la doble codificación de las mismas. En su libro *Cita y alusión literarias*, E. E. Kellet (1969, 3) escribe al efecto:

> He aquí un hombre que roba y alardea de sus hurtos: cubre sus paredes con pinturas, y proclama abiertamente que fueron sacadas de una Galería Nacional. No es como el muchacho espartano que robaba y ganaba gloria si no era descubierto: él *desea* ser descubierto, y deliberadamente deja indicios para guiar a sus perseguidores hasta la presa.

Autores como James Joyce y Arno Schmidt, sin embargo, no siempre permanecen fieles a esta máxima, sino que ocultan sus citas tan cuidadosamente que se ha escrito un sinnúmero de libros y artículos sobre Joyce y, en el caso de Schmidt, una «agencia descifradora» ha estado tratando durante años de verificar hasta citas y alusiones remotas en sus novelas. La literatura de esta especie tiene como autor a un *poeta doctus* y requiere como receptor a un *litteratus doctus*.

2.2.2.1. Depósitos de memoria

Por esa razón ambos deben estar provistos de suficientes conocimientos de historia literaria. Estos conocimientos son almacenados en tres tipos

de depósitos de memoria que marcan tres etapas en el progreso de la civilización: 1) individual, 2) impreso, y 3) electrónico. La memoria individual constituye la base de la tradición de la literatura oral en las sociedades anteriores a la alfabetización. Con el advenimiento de la era de Gutenberg la memoria individual fue suplida, aunque no reemplazada, por la memoria impresa (la memoria escrita no es más que una etapa intermedia en el desarrollo) (Compagnon 1979, 233-356; Ong 1982). Este tipo de memoria pretende tener la ventaja de ser extrapersonal y, por ende, capaz de recibir una mayor cantidad de experiencia literaria. Los almacenes de la cita impresa fueron llamados Libros de Lugares Comunes, *Thesauri*, *Collectanea*, *Polyanthea*; podemos rastrear su historia hasta las *Geflügelte Worte* de Büchmann y *The Oxford Dictionary of Quotations*. El primer autor exitoso en este campo fue Erasmo; sus *Adagia*, *Apophthegmata* y *Parabolae* estuvieron entre los *bestsellers* de su siglo. En la era electrónica las bases de datos de las computadoras asumen el papel de los soportes de información impresa. Ellas le proporcionan a la humanidad la perspectiva de una ampliación casi infinita de su memoria (citacional) colectiva. Este avance, sin embargo, no torna superflua a la memoria individual, porque ésta sigue representando el único instrumento de descodificar las citas en la comunicación oral.

2.2.2.2. Etapas de la percepción

La recepción de los textos que citan no transcurre parejamente, sino que es retardada una y otra vez por «umbrales de cita». Las citas constituyen obstáculos de recepción que estorban el proceso de comunicación del texto. Las costuras entre la cita y su contexto no sólo ponen en peligro la homogeneidad de la estructura literaria, sino también la unidad de la percepción. La percepción es distraída por algo extraño e inesperado que requiere integración. Colocada en un esquema simple, la recepción de las citas avanza en tres etapas:

Etapa 1: Desintegración del continuo de la percepción (contexto de la cita) por la intrusión de un elemento extraño (la cita);

Etapa 2: Verificación (e interpretación) del elemento extraño (cita) mediante una digresión en la «arqueología del texto» (el pretexto);

Etapa 3: Reintegración del elemento extraño (cita) y reasunción del continuo de la percepción (contexto de cita) en un nivel de conciencia avanzado (enriquecido).

Si la cita permanece inadvertida, no se pone en acción en absoluto esta secuencia de etapas de la percepción. Si la cita no es verificada, no se realizan las etapas 2 y 3 . Si la cita no puede ser integrada en el texto, se ha de descartar la etapa 3. En los dos últimos casos el proceso de percepción poética se interrumpe en la etapa de alienación. La interrupción del proceso comunicativo deja el texto de la cita en una condición de fragmentación que ya no merece el epíteto aristotélico de «*hen kaì hólon*». La unidad de la obra de arte deja entonces de existir. Semejante fracaso puede que incluso no se deba a la incapacidad perceptiva del receptor, sino que a veces concuerda con las intenciones artísticas del autor.

2.2.2.3. Estancamiento

Si los textos se vuelven tan bien conocidos que se desarrollan hasta convertirse en almacenes de citas, el usuario de esas citas puede perder de vista fácilmente sus contextos originales. Las citas entonces se vuelven unidades de lenguaje autónomas y asumen el status de *adagios* y *aforismos*. Eso les ha estado ocurriendo a las citas durante siglos. Con gran frecuencia el resultado es que, estando faltas de sus pre-textos, se tornan manidas como las «metáforas muertas». Por esa razón han de ser revitalizadas mediante técnicas específicas («desfamiliarizantes») a fin de recuperar su energía semántica. No obstante, el texto de la cita carecerá en gran medida de la fricción que tiene su origen en una colisión de C_1 y C_2 (que ahora ya no se produce). El descenso en la espontaneidad puede incluso afectar a un pre-texto todavía no olvidado, como lo atestigua el soliloquio de Hamlet que comienza con la línea «Ser o no ser: esa es la cuestión» (Bloomfield 1976). El resultado es que este discurso es uno de los textos más frecuentemente parodiados en la literatura mundial. Por eso hay un gran peligro de que la humoristización invada también la fuente de la cita. La carencia de significado y el ridículo: ésos son los tributos que una cita a menudo tiene que pagar por su fama.

3. Intertextualidades

La sentencia de Charles Grivel, «No hay texto que no sea intertexto» (1982, 240), sostiene que ningún texto existe aislado, sino que siempre está conectado a un «universo de textos» (Grivel 1978). Cada vez que un nuevo texto viene al mundo, se relaciona con textos anteriores y, a

su vez, deviene el precursor de textos subsiguientes. Lo que se puede decir a propósito de la producción de textos, vale también para su recepción. Ningún acto hermenéutico puede considerar un solo texto separadamente. Más bien es una experiencia con una dimensión retrospectiva, así como con una dimensión prospectiva. En lo que respecta al texto, eso significa que el mismo es un intertexto, es decir, simultáneamente post-texto y pre-texto. Stephen Heath percibe aquí en acción un proceso continuo de transformación: «Lejos de ser la creación única del autor como fuente originaria, todo texto es siempre otro(s) texto(s) que él rehace, comenta, desplaza, prolonga, reasume.» (1972, 24). Por consiguiente, todo texto es sometido siempre a un proceso de repetición. Existe como una perenne interacción entre identidad y diferencia. Eso es lo que constituye su intertextualidad.

3.1. Repetición

Si los intertextos están basados en el principio de la repetición, surgen las siguientes interrogantes:

1. ¿Qué tipo de repetición es suficiente para asegurar la «identidad intertextual» (Miller 1985)?
2. ¿Quién decide si una repetición es intertextual?
3. ¿A qué convenciones evaluativas es sometida una repetición intertextual?

Ninguna de esas interrogantes puede ser respondida de manera exhaustiva en el marco del presente artículo.

3.1.1. Decisiones

¿Qué tipo de repetición constituye un texto en intertextual? Una respuesta a esta pregunta puede partir de una consideración de los criterios de cantidad, calidad y frecuencia. A éstos los hallamos también en la gramática de la cita, donde, evidentemente, no plantean ningún problema. Sin embargo, en casos especiales pueden surgir ciertos problemas. Así, es cuestionable si la repetición de un solo grafema —como en *M* de George Tabori, que se refiere a la *Medea* de Eurípides— es ya una cita. Si ése es un caso de identidad mínima, la repetición de un texto entero —por ejemplo, en *Play* de Beckett— constituye un caso de identidad máxima. ¿Eso es todavía intertextualidad, o sólo llana y simple repetición? Al pasar a los criterios cualitativos, las dificultades incluso aumentan. Porque uno podría sostener que la identidad material de los signos empleados —por ejemplo, la lengua inglesa— ya propor-

ciona suficientes condiciones para permitirnos hablar de intertextualidad. Si este nivel cualitativo parece difícilmente aceptable, cuánto más dudoso es el intento de algunos críticos de demostrar que la realidad como tal es un texto general o macro(inter)texto. En ese caso se presupone una naturaleza del signo que, en última instancia, tiene sus fundamentos en el concepto medieval de *mundus symbolicus*. Un concepto de esta especie es, sin embargo, totalmente incompatible con la noción de la arbitrariedad del signo de la semiótica moderna. En cuanto al tercer criterio, la frecuencia, queda por decidir qué número de repeticiones de un tamaño y calidad específicos hacen que un texto se vuelva un intertexto: ¿una, varias, múltiples? El mismo criterio puede también ayudar a decidir si, en relación con la cantidad de intertextos, un período literario puede ser catalogado de «intertextual» o «anti-intertextual». Todas esas son interrogantes que sólo pueden ser respondidas por una acción normativa. Pero, al fin y al cabo, todas las respuestas concebibles apenas ocultarán aporías insolubles.

3.1.2. Normas

La acción normativa que ha de decidir cuál repetición es intertextual y cuál no, puede ser localizada en diferentes especies de emisores/receptores. El tipo subjetivo es el individuo productivo/receptivo cuya *ars combinatoria* mnemotécnica es una fuente de continuas intertextualidades. Pero esta acción no necesariamente distingue entre los signos y su repetición, sino que en realidad recurre a un macro(inter)texto fluctuante de significantes libremente disponibles. La norma intertextual está basada, en este caso, en la experiencia personal de uno. El resultado es a menudo la arbitrariedad combinatoria. Para limitarla, podríamos idear un «archi-intertextualista» —análogo al «*archilecteur*» de Rifaterre (1971)— que abarcaría todas las experiencias intertextuales de todos los emisores/receptores pasados. Sin embargo, esa reconstrucción empírica de un intertextualista trans-individual sería bastante complicada, ya que no está claro si éste debiera ser una persona culta o alguien con conocimientos promedios. Una tercera posibilidad sería la construcción de un «hablante/oyente ideal» que haría caso omiso de cada caso intertextual concreto. Éste operaría como un generador electrónico de intertextos que muestra todas las repeticiones intertextuales de acuerdo con instrucciones específicas. Aquí se podría objetar que su restricción al nivel de la competencia le impide hacerles justicia a las performances intertextuales individuales. Para resumir, hay tres admi-

nistradores concebibles que podrían definir la norma intertextual: (1) el intertextualista individual, (2) el empírico, y (3) el ideal. Están ligados a tres conceptos: (1) impresionismo subjetivo, (2) positivismo histórico, y (3) automatismo generativo. Cada uno tiene sus ventajas y desventajas que no tienen que ser descritas aquí en detalle.

3.1.3. Evaluaciones

La intertextualidad no existe en un reino exento de valores, sino que depende de las convenciones culturales reinantes. Éstas dan por resultado, entre otras cosas, cuatro actitudes evaluativas: afirmación, negación, inversión, relatividad. La intertextualidad *afirmativa* surge de la suposición de que la repetición intertextual es una característica positiva del respectivo texto. El ideal de la *imitatio veterum* de la poética clasicista realiza esta posición en su forma más pura. De acuerdo con él, la calidad estética de un texto está determinada por el grado en que éste reemplea las reglas estructurales y pre-textos del canon clásico — con el propósito, sin embargo, de superar a los antiguos en su oficio. La intertextualidad *negativa* está estrictamente opuesta a esa actitud, ora explícita ora implícitamente. Inmediatamente después del romanticismo, ella insiste en la inalienable originalidad de los textos, en su carácter separado con respecto a cualesquiera otros textos. El objetivo último es un texto autosuficiente, libre de intertextos, que —como lo conciben algunos lingüistas generativos— tiene su propia gramática y su propio vocabulario. Sin embargo, parece casi imposible una realización de este postulado. Ni siquiera Wordsworth y Mallarmé pudieron prescindir de modelos. La intertextualidad *invertida* es un tipo más lúdicro. La hallamos de manera más visible en la parodia, que transpone tópicos, personajes, motivos y acciones «bajos» a un estilo «elevado», y en el travesti, que, a la inversa, transpone tópicos, personajes, motivos y acciones «elevados» a un estilo «bajo». Tales procedimientos causan una reconsideración de los valores y por eso participan tanto en la intertextualidad afirmativa como en la negativa. Si las convenciones fijas dejan de existir y dan paso a una multitud de posiciones igualmente válidas, la evaluación positiva y la negativa carecen, ambas, de importancia. Cualquier cosa puede ser combinada con cualquier cosa. Éste es el campo de la intertextualidad *relativista*. Sus manifestaciones son el collage y el montaje, que cuestionan todo, hasta su propio status. Hallamos esta posición de intertextualidad sin posición en ciertos aspectos del modernismo, pero aún más en el postmodernismo, que es un

proceso perenne de auto-intertextualización. Un excelente ejemplo de este fenómeno es *Travestis* de Tom Stoppard, cuyo título (¡plural!) ya indica su tendencia. Este último tipo redondea una gama de actitudes evaluativas que demuestran que la repetición intertextual no es solamente un medio estilístico y un método de constitución del texto, sino que también comunica una visión específica del referente. Perspectivas similares ya han sido formuladas en la retórica, la poética y la estética.

3.2. Transformaciones

En nuestro contexto las transformaciones son procedimientos para transformar la textualidad en intertextualidad. Ya eran visibles en la discusión de la cita (2.1.2.), aunque subordinadas a criterios gramaticales. Aquí se invertirá el énfasis. Se sigue que los criterios mencionados no pueden ser tomados en consideración en todos los casos. Se pone menos el énfasis en una noción segmental de la intertextualidad —como en el caso de la cita— que en una noción holística de la misma. Los textos se refieren a textos, las estructuras se refieren a estructuras. El carácter de signo de los textos será definido por extenso. Abarcará no sólo los significantes verbales, sino también los no-verbales.

3.2.1. Substitución

Este tipo de transformación es frecuentísimo. Abarca signos y estructuras y genera una multitud de combinaciones posibles. La substitución de signos puede ocurrir en clases de signos idénticas o diferentes. La substitución estructural funciona de manera análoga.

3.2.1.1. Substitución medial

Los signos de diferentes clases son, por ejemplo, verbales, visuales, acústicos. Como consecuencia, se hace posible un paradigma substitucional de seis transferencias de signos:

(1) *signos lingüísticos → visuales*
ejemplo: piezas de Shakespeare → las ilustraciones de éstas por Henri Fuseli

(2) *signos lingüísticos → acústicos*
ejemplo: *Faust* de Goethe → *Eine Faust-Symphonie. In drei Charakterbildern (nach Goethe)* de Franz Liszt

(3) *signos visuales → lingüísticos*
ejemplo: 77 cuadros de René Magritte → la novela *La belle captive* de Alain Robbe-Grillet

(4) *signos visuales* → *acústicos*
ejemplo: cuadros de Victor Hartmann → *Cuadros en una exposición* de Modest Mussorgsky
(5) *signos acústicos* → *lingüísticos*
ejemplo: la *Kreutzersonate* de Beethoven → la *Sonata a Kreutzer* de Tolstoi
(6) *signos acústicos* → *visuales*
ejemplo: el *Bolero* de Maurice Ravel → el ballet *Bolero* de Maurice Béjart

Como sugiere la variedad de las ilustraciones, cada clase de signos admite una división en subclases, por ejemplo: la clase visual puede ser dividida en cuadros estáticos y móviles, bidimensionales y tridimensionales, monocromos y polícromos. Al mismo tiempo, los ejemplos indican cuán difícil es efectuar y describir tales transferencias de signos. Comúnmente, no son significantes solos los que son intercambiados por otros significantes, sino temas, motivos, escenas o incluso estados anímicos de un pre-texto que cobran forma en un *medium* diferente. Así, parece justificable llamar *intermedialidad* a esta especie de intertextualidad. Los respectivos problemas sólo pueden ser resueltos dentro del marco de una semiótica general y una ciencia de los *media* que tendría que investigar la convertibilidad de los signos y su acomodación en diferentes *media*.

3.2.1.2. Substitución lingüística

Los signos verbales que pueden reemplazarse unos a otros proceden de diferentes subclases. El resultado de tales operaciones es una traducción» en un sentido más amplio —por ejemplo, del habla corriente (p. ej., el inglés estándar) a una lengua extranjera (p. ej. el alto alemán), a un estadio lingüístico anterior (p. ej., el inglés antiguo), a un dialecto regional (p. ej., el inglés de Gales), a un sociolecto (p. ej., el lenguaje de la cultura juvenil), a un registro lingüístico específico (p. ej., coloquial), etc. Ejemplos de transformación interlingual son el «Homero inglés» de Alexander Pope y el «Shakespeare alemán» de Schlegel, Tieck y Baudissin. En *Max und Moritz* de Wilhelm Busch hay un abarcador corpus de transformaciones interlinguales, diacrónicas y diatópicas. Esta categoría comprende todos los tipos de actualización lingüística, transestilización o poetización (Genette 1982). Se pueden hallar detalles en las gramáticas, manuales de estilo, obras de referencia y otras de uso práctico. Estas muestran claramente

que tales «traducciones» consisten no solamente en la substitución de signos, sino también en la substitución de estructuras. Ambos tipos de transformaciones van de la mano. Esto es particularmente obvio en el tipo de texto de la paráfrasis (Nolan 1970; Fuchs 1982). La paráfrasis de textos arcaicos, poéticos o médicos requiere más que una conversión de significantes uno por uno: requiere una estrategia lingüística.

3.2.1.3. Substitución estructural

La substitución estructural tiene lugar cuando un conjunto de reglas es reemplazado por otro. En literatura la transformación más visible de esta especie es el cambio genérico. Partiendo de la tríada clásica de lírica, épica y drama, se pueden revelar los siguientes cambios genéricos:

(1) lírica → (a) épica, → (b) drama;
(2) épica → (a) lírica, → (b) drama;
(3) drama → (a) lírica, → (b) épica.

Semejante paradigma, sin embargo, no deja ver las múltiples dificultades inherentes a la substitución estructural. Porque no da cuenta de subdivisiones genéricas como el epigrama, el soneto y la balada (en la lírica); el verso épico, la novela y el cuento corto (en la épica); la tragedia, la tragicomedia y la farsa (en el drama), todas ellas regidas por reglas propias. Esas subdivisiones, a su vez, están sujetas a substituciones que aumentan considerablemente el número de transformaciones (p. ej., épica en verso → novela, novela → tragedia, tragedia → balada). Así la intertextualidad genérica o *intergenericidad* adopta un carácter sumamente complejo al que los estudios del género casi no le han dado la debida atención. Los asuntos se vuelven aún más complejos cuando la tríada tradicional es abandonada en favor de un sistema menos jerárquico, más democrático, de tipos de textos literarios y no-literarios. Sin tomar en consideración tales divisiones y subdivisiones, se puede afirmar que la intertextualidad genérica no puede ser separada de su contraparte material. Esto se hace tanto más evidente cuando las reglas estructurales del sistema sígnico verbal son parcialmente reemplazadas por las de un sistema no-verbal (p. ej., pictórico → verbal en los *carmina figurata* o la poesía concreta). Dan por resultado híbridos intertextuales tanto en materia como en manera.

3.2.2. Adición

Las transformaciones aditivas generan otros textos a partir de un pretexto dado que sirve de fuente material de los mismos. Por eso a tales

textos se les puede asignar un status secundario, puesto que dependen de su predecesor para una comprensión plena. La suya es una autonomía limitada que a menudo halla expresión en el hecho de que el pretexto y el post-texto están contenidos en una misma publicación; si ese no es el caso, con frecuencia se provee al post-texto de un título o subtítulo que indique su carácter derivado. La modalidad referencial del intertexto puede ser de coordinación o de subordinación. Coordinación quiere decir una extensión espacial del texto original. Ésta puede ser situada en el final del mismo (p. ej., el *Faust II* de Goethe) o en su principio (p. ej., *King Lear's Wife* de Gordon Bottomley). Más raras veces semejante suplemento retoma y expande la parte central de un texto (p.ej., *Ophelia und die Wörter* de Gerhard Rühm). Las adiciones coordinadas ocurren a menudo en la novela, donde producen series enteras de textos (p. ej., *The Forsyte Saga* de John Galsworthy).

Adiciones subordinadas son los prefacios, epígrafes, epílogos, post scripta, apéndices, notas, glosas al margen, solapas y otros textos suplementarios. Genette (1987) denomina tales adiciones «epitextos» y las distingue de los «peritextos», esto es, los anuncios, entrevistas, diarios y reseñas que, aunque íntimamente relacionados con el texto original, no son publicados necesariamente junto con éste. Él subsume ambos tipos de texto bajo el término «paratexto» y llega a la fórmula: *paratexto = peritexto + epitexto.* Los peritextos pueden devenir epitextos, y los epitextos, peritextos, según la manera en que sean publicados. Aquí parece apropiada otra observación terminológica. Las adiciones subordinadas o paratextos asumen a menudo el status de lo que es conocido como metatextos por los estudios literarios. Un metatexto es un texto que comenta otro texto. Por eso, todo artículo o libro erudito que trate sobre textos literarios pertenece a esta categoría, pero también los prefacios, notas y reseñas antes mencionados. Semejante invención continua de nuevas terminologías puede parecer una faena innecesaria y hasta onerosa; sin embargo, aparece a una luz diferente cuando es relacionada con los diferentes tipos de énfasis —transformación, publicación, reflexividad— puestos en el mismo fenómeno. Así, como un camaleón, la intertextualidad cambia constantemente de aspecto, siguiendo la perspectiva escogida por el receptor.

3.2.3. Substracción

Una transformación substractiva puede afectar al texto completo o sólo a parte de él. Si afecta al texto completo, el resultado puede ser un tipo

de texto como el resumen o la sinopsis. Es generado ora como una paráfrasis abreviada o como una excisión de segmentos de texto. Un ejemplo ilustrativo de la primera lo constituyen los *Tales from Shakespeare* de Charles y Mary Lamb ; y de la segunda, *The Fifteen Minute Hamlet* del último Tom Stoppard, que condensa la pieza de Shakespeare hasta llevarla a una extensión de diez páginas y, en un «*encore*», incluso a una extensión de dos páginas, lo cual es una condensación de una condensación. El proceder de Stoppard está basado en la excisión de segmentos de texto y la unión de los fragmentos restantes. Si es manejado hábilmente, semejante collage le permitirá al receptor reconstruir el pre-texto. La omisión de detalles textuales es una práctica común en las representaciones teatrales, en las que el texto del drama sufre cortes de líneas y oraciones, de monólogos y diálogos, y hasta de escenas enteras. Por regla general, al receptor no se le pide en este caso que entre en un diálogo intertextual entre el pre-texto y el post-texto, sino sólo que disfrute una buena noche de diversión. Un ejemplo entre muchos es *The War of the Roses* de John Barton y Peter Hall, una versión considerablemente abreviada de las tres partes de *Henry VI* y de *Richard III.* Aunque en ella se omitieron y transpusieron segmentos de texto de diverso tamaño, no se tenía el propósito de entablar ningún diálogo intertextual con el auditorio, excepto quizás en lo que respectaba a aquellos estudiosos a quienes les gusta analizar las adaptaciones de Shakespeare.

3.2.4. Permutación

Esta transformación divide un texto en fragmentos y los redispone en un orden diferente. El poeta dadaísta Tristán Tzara en los *Travestis* de Tom Stoppard da una demostración palpable del principio de trabajo de la permutación. Corta en pedazos el soneto 18 de Shakespeare, escrito sobre papel, y une los pedazos de manera aleatoria. Ningún signo lingüístico particular conserva su posición anterior, sino que sufre una permutación. La *ré-écriture* resultante es un collage que no significa (casi) nada. Está incrustado —como una *mise en abyme* estructural (Dällenbach 1976)— en otro collage de citas shakespearianas tomadas de diferentes piezas. Se puede considerar que la técnica del collage-dentro-del-collage está extendida por toda la pieza. Ésta, en su totalidad, está compuesta no sólo de permutaciones de un texto de un autor (el soneto 18 de Shakespeare) o de varios textos de un autor (piezas de Shakespeare), sino de permutaciones de varios textos de varios auto-

res (*The Importance of Being Earnest* de O. Wilde, el *Ulysses* de Joyce, etc.). Los textos lindan con textos, se basan en textos, transforman textos, se refugian en textos: un perenne proceso de intertextualización.

3.2.5. Complejidades

Las transformaciones intertextuales tienen lugar dentro de los ejes horizontal (sintagmático) y vertical (paradigmático) de la comunicación sígnica. La intertextualidad sintagmática, cuando es multiplicada, da por resultado series de intertextos; la intertextualidad paradigmática, cuando es multiplicada, crea condensaciones de intertextos.

3.2.5.1. Serialización

La intertextualidad sintagmática es modelada según el siguiente paradigma transformacional:

(1) *un texto → un texto*
o sea, el prototipo de la intertextualidad que, sin embargo, sigue siendo una abstracción en su unidimensionalidad.

(2) *un texto → muchos textos*
o sea, una serie de intertextos provenientes de un texto.

(3) *muchos textos → un texto*
o sea, un collage o centón, si está compuesto de segmentos heterogéneos de pretextos.

(4) *muchos textos → muchos textos*
o sea, la experiencia promedio de la intertextualidad.

El tipo (2) es la base de la serialización intertextual. La novela *Robinson Crusoe* de Defoe, por ejemplo, dio origen a una multitud de sucesoras que forman un grupo específico de textos, las «Robinsonadas». La *Utopia* de Thomas More hasta inició un subgénero narrativo, la novela utópica, que marca un viraje de la intertextualidad material a la estructural. Un solo texto puede ser también la fuente de una inversión intertextual (parodia, travesti) y una negación intertextual (antinovela, *counter-blazon*) y por ello crear alternativas genéricas y subgenéricas.

Una bien conocida serie intertextual puede ilustrar la complejidad de la intertextualidad sintagmática. La interpretación de Salomé como «*femme fatale*» puede ser seguida a través de varias etapas sucesivas:

(a) la versión poética de Heinrich Heine en su épica satírica *Atta Troll* (1847)
(b) los cuadros de (a) por Gustave Moreau (por ejemplo, *Salomé, L'Apparition* [1876])
(c) la descripción pictórica de (b) por Joris K. Huysmans en su novela *À Rebours* (1884)
(d) la dramatización de (c) por Oscar Wilde en su pieza —versión francesa— *Salomé* (1893)
(e) la traducción inglesa (1894) de (d) por Lord Alfred Douglas
(f) las ilustraciones de (e) por Aubrey Beardsley
(g) la traducción alemana (1903) de (d) por Hedwig Lachmann
(h) la versión operática (1905) de (g) por Richard Strauss

Los eslabones de esta cadena muestran las siguientes transformaciones:

A. en el campo de la intertextualidad *material*:
   I. intermedial: 1. verbal → no-verbal
      a) pictórica (a → b, e → f)
      b) acústica (g → h)
      2. no verbal → verbal (b → c)
   II. interlingual: 1. francés → inglés (d → e)
      2. francés → alemán (d → g)
B. en el campo de la intertextualidad *genérica:*
   épica → drama (c → d).

Este cuadro analítico revela solamente una parte de las complejidades involucradas en la serialización intertextual. Se ha hecho caso omiso de todas las adiciones, substracciones y permutaciones que acompañan cada etapa de la transformación. El espectro de los intertextos se amplía con cada prolongación de la serie existente (por ejemplo, por las representaciones teatrales, las versiones fílmicas). Tanto más difícil es para el receptor la tarea de desenredar los hilos del tejido intertextual.

3.2.5.2. Condensación

De ninguna manera es una casualidad que la ópera de Richard Strauss resulte el más complejo eslabón en la cadena de los intertextos de Salomé. Ella da cuerpo a una intertextualidad múltiple, tanto material como estructural. La parte material está compuesta, entre otras cosas, de signos lingüísticos, musicales, coreográficos, escénicos y de vestuario. Cada tipo constituye un estrato intertextual propio que se refie-

re, por ejemplo, a pre-textos musicales (por ejemplo, una fuga) o coreográfico (por ejemplo, una danza oriental). Si se los toma juntamente, esos estratos producen una intertextualidad material de muchas capas. Lo mismo vale para la intergenericidad dramática y operática. La intertextualidad material y la estructural no existen sucesivamente, sino simultáneamente. Sus diversos estratos o isotopías están superpuestos. Engendran así una condensación paradigmática de poliisotopías intertextuales.

Cada vez que los miembros de un híbrido intertextual como la ópera estén en desacuerdo entre sí, la armonía de sus complejas relaciones se ve perturbada. El principal medio de efectuar esa perturbación es la ironía. Sus resultados son la parodia, el travesti y la sátira. Destacadas muestras de esa inversión intertextual son las óperas cómicas de Jacques Offenbach y las Savoy Operas de Gilbert y Sullivan, y, además, *The Beggar's Opera* de John Gay y Johann Christoph Pepusch y su intertexto del siglo XX, *Die Dreigroschenoper* de Bertolt Brecht y Kurt Weil. Todas ellas ridiculizan *topoi*, motivos, frases, estructuras y géneros literarios y musicales y crean así complejos intertextos irónicos. La desarticulación y la discontinuidad son consideradas a menudo como síntomas de modernidad intertextual. Los ejemplos de Gay, Offenbach y Gilbert y Sullivan corrigen esa opinión e indican que esa pretendida modernidad se remonta hasta tiempos remotos.

3.3. Olas de intertextualidad

La temporalidad es un factor de primera importancia en la intertextualidad. Es interpretada desde dos perspectivas radicalmente opuestas, una sincrónica y la otra diacrónica. La perspectiva sincrónica sostiene que todos los textos poseen una existencia simultánea. Esto ocasiona la nivelación de todas las diferencias temporales; la historia es suspendida en favor de la co-presencia del pasado. Siempre que se acepte esta opinión, cualquier texto puede ser interrelacionado con cualquier otro texto. Una interminable *ars combinatoria* tiene lugar en lo que ha sido denominado «museo imaginario» (Malraux), «cámara de ecos» (Barthes) o «Biblioteca general» (Grivel). La localidad designada por esas metáforas —la memoria— puede ser concebida como personal o como colectiva. En la primera posibilidad de la alternativa el canon de textos está basado en la experiencia individual; en el segundo caso, quizás en instituciones culturales. A pesar de esta diferenciación, el intertextualista es absolutamente

libre de descubrir relaciones entre textos. Esta libertad causa un «placer del texto» (Barthes 1973), o más bien del «intertexto». Semejante actitud es conveniente para el artista creativo, no para el estudioso perspicaz. Una perspectiva radicalmente sincrónica establece al artista como intertextualista, sea en calidad de escritor o de crítico.

En contraste con esa opinión, la perspectiva diacrónica propone al historiador (de la literatura, el arte, la música, la danza) como intertextualista. Teniendo más de tradicionalista que de progresista, éste no anda en busca de sonidos en una difusa cámara de ecos, sino que más bien prefiere «archivos» bien ordenados (Foucault) de intertextualidades meticulosamente investigadas. Éstos contienen las crónicas intertextuales de todos los códigos y registran las continuidades y discontinuidades de estos últimos. Semejante concepto, sin embargo, encierra algunos peligros. Aunque proclamada en una fecha tan temprana como 1968, «la muerte del autor» (Barthes) no ocurrió realmente en la teoría intertextual, porque el autor y el lector habían sido siempre, al menos implícitamente, un asunto de consideración. De mayor peso, sin embargo, parece ser la desatención del contexto sociocultural (Ette 1985). Esta situación estimula una tendencia estética comparable a la del New Criticism. Se la puede evitar integrando la tercera dimensión semiótica, la semántica. Desde semejante posición metodológica una remodelación intercultural del concepto de intertextualidad parecería liberar al intertexto de su cárcel de signos y estructuras y hacerlo reanudar su diálogo con la realidad (Morgan 1985, 8-13; Orr 1986).

La intertextualidad no es un rasgo ligado a un período en la literatura y las artes. No obstante, es obvio que ciertos períodos culturales se inclinan a él más que otros. El siglo XX ha sido testigo de dos fases así: el modernismo y el postmodernismo. En el período modernista, la intertextualidad es visible en todos los sectores de la cultura: la literatura (Eliot, Joyce), el arte (Picasso, Ernst), la música (Stravinsky, Mahler), la fotografía (Heartfield, Hausmann), etc., aunque es interpretada de diferentes maneras. El postmodernismo muestra un aumento de esta tendencia que ahora incluye al filme (por ejemplo, *Play it Again, Sam* de Woody Allen) y la arquitectura (por ejemplo, la *Piazza d'Italia* de Charles Moore, en New Orleans). Se puede considerar como el clímax de esta moda la pseudo-intertextualidad, lo que significa que un texto se refiere a otro texto que simplemente no existe (por ejemplo, las *Ficciones* de Borges). Con referencia a Borges, John

Barth, él mismo un autor de cuentos y novelas intertextuales, escribe en su ensayo «La literatura del agotamiento» (1982, 1):

> Con «agotamiento» no quiero decir algo tan cansado como el sujeto de la decadencia física, moral o intelectual, sino solamente lo gastado de ciertas formas o el agotamiento de ciertas posibilidades —en modo alguno necesariamente un motivo de desesperación.

El escepticismo inherente a semejante afirmación suscita las siguientes preguntas: ¿se puede considerar que intertextualidad es igual a decadencia cultural? ¿Estamos aquí ante un alejandrinismo, ante un mero epigonismo? En su libro *Statt einer Literaturgeschichte*, Walter Jens (1978, 13) hizo un acertado comentario sobre la historicidad y valor de una cultura de citas:

> En una cultura tardía el mundo deviene abarcable con la vista. Se ordena y se recopila, se buscan paralelos y se hallan analogías por todas partes. La vista se desliza hacia atrás; el poeta cita, saca a la luz una vez más el pasado, irónicamente refractado, parodia los estilos de los milenios, repite y fija, se esfuerza por representar y muestra a una nueva luz lo ya olvidado. Alejandría es el El Dorado del redescubrimiento; el helenismo, la hora avanzada de las necrologías póstumas. En vez de planteamientos se dan referencias: Anfitrión 38, Ulises, los idus de marzo. Cuando el presente ya no proyecta ninguna sombra, para definir la situación propia se necesita la silueta del pretérito perfecto; cuando ya no existe el estilo, se deben dominar los estilos: también la cita y el montaje son artes, y hacer productivo el legado nos parece un oficio digno de todo respeto.

Casi no hay nada que añadir a esta justificación de una literatura que no se refiere a la vida, sino más bien a sí misma. En la literatura de vanguardia de hoy la *ré-écriture* aún domina a la *écriture*; el ingeniero de textos, al inspirado visionario; el «citacionista» (Milton), al autor que procura escapar a la «angustia de la influencia» (Bloom). La inversión de esta tendencia no es más que una cuestión de tiempo.

Traducción del inglés

Bibliografía

BAKHTIN, MIKHAIL M. (1981), *The Dialogic Imagination*, ed. M. Holquist, trad. por C. Emerson y M. Holquist, Austin, Texas-Londres, University of Texas Press.

BARTH, JOHN (1982), *The Literature of Exhaustion and The Literature of Replenishment*, Northridge, California, Lord John Press.

BARTHES, ROLAND (1968), «La mort de l'auteur», *Manteia* 5, pp. 12-17. Trad. ingl.: «The Death of the Author», en Stephen Heath, ed., *Image — Music — Text*, Londres, Fontana, Nueva York, Hill & Wang, 1977, pp. 142-148.

——————— (1973), *Le Plaisir du texte*, París, Editions du Seuil.

——————— (1986), «From Work to Text», en: Barthes, *The Rustle of Language*, trad. por Richard Howard, Nueva York, Hill & Wang, pp. 56-64.

BLOOM, HAROLD (1973), *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Londres - Oxford - Nueva York, Oxford University Press.

BLOOMFIELD, MORTON W. (1976), «Quoting and Alluding: Shakespeare in the English Language», en: G. B. Evans, ed., *Shakespeare: Aspects of Influence*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, pp. 1-20.

BOLLER, PAUL & JOHN GEORGE (1989), *They Never Said It: A Book of Fake Quotes, Misquotes, and Misleading Attributions*, New York, Oxford University Press.

BRYSON, NORMAN (1988), «Intertextuality and Visual Poetics», *Style*, 22/2, pp. 183-193.

COMPAGNON, ANTOINE (1979), *La seconde main ou le travail de la citation*, París, Editions du Seuil.

CULLER, JONATHAN (1976), «Presupposition and Intertextuality», *Modern Language Notes*, 91, pp. 1380-1396.

DÄLLENBACH, LUCIEN (1976), «Intertexte et autotexte», *Poétique*, 7/27, pp. 282-296.

ECO, UMBERTO (1976), *A Theory of Semiotics*, Bloomington - Londres, Indiana University Press.

ETTE, OTTMAR (1985), «Intertextualität: Ein Forschungsbericht mit literatursoziologischen Anmerkungen», *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 9, pp. 497-519.

FUCHS, CATHÉRINE (1982), *La paraphrase*, París, Presses Universitaires de France.

GENETTE, GÉRARD (1982), *Palimpsestes: La Littérature au second degré*, París, Editions du Seuil.

——————— (1987), *Seuils*, París, Editions du Seuil.

GRIVEL, CHARLES (1978), «Les universaux de texte», *Littérature*, 30, pp. 25-50.

——————— (1982), «Thěses préparatoires sur les intertextes», en: Renate Lachmann, ed., *Dialogizität*, Munich, Fink, pp. 237-248 ☜.

HARTY, E. R. (1985), «Text, Context, Intertext», *Journal of Literary Studies*, 1/2, pp. 1-13.

HEATH, STEPHEN (1972), *The Nouveau Roman: A Study in the Practice of Writing*, Londres, Elek Books.

JAMESON, FREDRIC (1972), *The Prison-House of Language*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press.

JENNY, LAURENT (1976), «La strategie de la forme», *Poétique*, 7/27, pp. 257-281.

JENS, WALTER (1978), *Statt einer Literaturgeschichte*, Pfullingen, Neske, 7ª ed.

KELLET, E. E. (1969), *Literary Quotation and Allusion*, Port Washington, Nueva York - Londres, Kennikat Press (orig. 1933).

KLOTZ, VOLKER (1976), «Zitat und Montage in neuerer Literatur und Kunst», *Sprache im technischen Zeitalter*, 57-60, pp. 259-277.

KRISTEVA, JULIA (1967), «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman», *Critique*, 33/239, pp. 438-465 ☜.

LEITCH, VINCENT B. (1983), *Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction*, Londres, Hutchinson.

LEPS, M. C. (1979-1980), «For an Intertextual Method of Analyzing Discourse: A Case Study of Presuppositions», *Europa. A Journal of Interdisciplinary Studies*, 3/1, pp. 89-103.

MILLER, OWEN (1985), «Intertextual Identity», en: Mario J. Valdés y Owen Miller, eds., *Identity of the Literary Text*, Toronto/Buffalo/Londres, University of Toronto Press, pp. 19-40.

MORAWSKI, STEFAN (1970), «The Basic Functions of Quotation», en: A. J. Greimas, ed., *Sign, Language, Culture*, La Haya, Mouton, pp. 690-705.

MORGAN, THAIS I. (1985), «Is There an Intertext in this Text?: Literary and Interdisciplinary Approaches to Intertextuality», *American Journal of Semiotics*, 3, pp. 1-40.

MORRIS, CHARLES WILLIAM (1938), *Foundations of the Theory of Signs*, Chicago, University of Chicago Press.

MORSON, GARY SAUL, ED. (1986), *Bakhtin: Essays and Dialogues on his Work*, Chicago - Londres, University of Chicago Press.

NOLAN, RITA (1970), *Foundations for an Adequate Criterion of Paraphrase*, La Haya - París, Mouton.

ONG, WALTER J. (1982), *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Londres - Nueva York, Methuen.

OTT, LEONARD (1986), «Intertextuality and the Cultural Text in Recent Semiotics», *College English*, 48, pp. 811-823.

PLETT, HEINRICH I. (1979), *Textwissenchaft und Textanalyse: Semiotik, Linguistik, Rhetorik*, Heidelberg, Quelle & Meyer, 2ª ed.

——————— (1988), «The Poetics of Quotation», en: Janos S. Petöfi y Terry Olivi, eds., *Von der verbalen Konstitution zur symbolischen Bedeutung — From Verbal Constitution to Symbolic Meaning*, Hamburgo, Helmut Buske, pp. 313-334.

RIFFATERRE, MICHAEL (1971), *Essais de stylistique structurale*, París, Flammarion.

——————— (1980), *The Semiotics of Poetry*, Londres, Methuen.

ROVENTA-FRUMUSANI, DANIELA (1985), «Intertextualité e(s)t interaction», *Revue Roumaine de Linguistique*, 30, pp. 23-30.

RUPRECHT, HANS-GEORGE (1983), «Intertextualité», *Texte*, 2, pp. 13-22 ☜.

SMIRNOV, IGOR P. (1983), «Das zitierte Zitat», en: W. Schmid y W. D. Stempel, eds., *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*, Viena, Wiener Slawistischer Almanach, pp. 273-290.

STERNBERG, MEIR (1982), «Proteus in Quotation-Land: Mimesis and Forms of Reported Discourse», *Poetics Today*, 3/2, pp. 107-156.

WORTON, MICHAEL y JUDITH STILL, EDS. (1990), *Intertextuality: Theories and Practice*, Manchester - Nueva York, Manchester University Press.

*Formas de marcación de la intertextualidad**

Ulrich Broich

1. La intertextualidad marcada y la no marcada

En la crítica literaria de hoy dominan definiciones de intertextualidad según las cuales todo texto es intertextual en todos sus elementos. Así escribe, por ejemplo, Julia Kristeva:

> todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto.[1]

En este capítulo, por el contrario, se partirá de un concepto de intertextualidad más estrecho.[2] Según este concepto, hay intertextualidad cuando un autor, al componer su texto, no sólo es consciente del empleo de otros textos, sino que también espera del receptor que reconozca esa relación entre su texto y otros textos como una relación que el autor se propuso y como una relación importante para la comprensión

* «Formen der Markierung von Intertextualität», en: Ulrich Broich y Manfred Pfister, eds., *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tubinga, Max Niemeyer Verlag, 1985, pp. 31-47.

1 «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman», *Critique*, 23, n° 239, 1967, pp. 438-465; aquí: pág. 440 y ss. ☜.

2 Cf. el capítulo I del presente libro [N. del T.: En el libro original el autor remite al capítulo constituido por el trabajo «Concepciones de la intertextualidad» de Manfred Pfister, parcialmente incluido en la presente antología.]

de su texto. La intertextualidad en este sentido más estrecho supone, pues, el éxito de un proceso comunicacional completamente determinado, en el cual no sólo el autor y el lector son conscientes de la intertextualidad de un texto, sino que cada uno de los dos participantes del proceso comunicacional, además, incluye en el cálculo también la conciencia de la intertextualidad de su interlocutor.

Es fácil de entender, pues, que el autor de tales textos marque de alguna manera las referencias intertextuales de los mismos, para que el lector vea esas referencias y las reconozca como intencionales. Así pues, tal como, por ejemplo, la ironía es marcada a menudo con señales de ironía, también la intertextualidad puede ser señalada con «señales de intertextualidad».

Por el contrario, en textos que no entran en la arriba mencionada definición de intertextualidad y que de todos modos son intertextuales en el sentido de la definición amplia de la Kristeva, se buscarán mucho menos tales señales. Así, por ejemplo, un texto puede estar influido por otros textos sin que el autor sea consciente de esa influencia o sin que él considere el reconocimiento de esa influencia por el lector como una condición previa para la adecuada comprensión de su texto.[3] En ese caso, probablemente, faltan todas las señales de intertextualidad. Con mayor razón eso vale para textos que se han de caracterizar como plagios. En este caso, al autor lo que le interesa incluso es velar lo mejor posible la referencia de su texto al texto plagiado.[4]

[3] Harold Bloom, en su libro *The Anxiety of Influence* (Nueva York, 1973) ve marcada la creación literaria por el afán de los autores de sustraerse al poderosísimo influjo de los predecesores. Esos autores saben, naturalmente, por qué otros autores han sido influidos en su creación. Pero en muchos casos ese conocimiento, según Bloom, conduce a que procuren borrar las huellas de esa influencia.

[4] Autores postmodernos (como, por ejemplo, Raymond Federman) y críticos postestructuralistas (como, por ejemplo, Roland Barthes, Jacques Derrida, Geoffrey Hartman y Peter Krumme) han tratado últimamente de calificar toda creación literaria como «plagio». Al hacerlo, ellos, naturalmente, emplean el concepto de plagio en un sentido muy amplio, que entonces coincide parcialmente con el concepto de intertextualidad en el que aquí nos basamos. Contrariamente al plagio, en la falsificación —como, por ejemplo, en *Ossian* de Macpherson o en *Poems by Thomas Rowley*— la referencia al texto ajeno debe ser marcada de manera particularmente clara.

Ahora bien, si en la definición de la intertextualidad en la que nos basamos se supone un interés del autor por hacer consciente al lector de la relación de su texto con otros textos, eso, naturalmente, no significa que la intertextualidad deba estar marcada en todos los casos mediante las correspondientes señales, que la condición de marcada sea, pues, un constituyente necesario de la intertextualidad.

Así, un autor puede, por ejemplo, renunciar a toda marcación cuando su propio texto remite a textos que son conocidos de un más amplio público lector. Ése es más a menudo el caso, por ejemplo, en la remisión a clásicos o la Biblia.[5] Así, el director teatral Peter Palitzsch, en la adaptación que de *Henry IV* de Shakespeare hizo en Stuttgart, en el episodio de Gadshill, cuando Hal y Poins han escondido el caballo de Falstaff, hace exclamar a Falstaff: «¡Un caballo! ¡Un caballo! ¡Un reino por un caballo!».[6] Aunque falta una marcación, esa *pointe* intertextual fue captada en el acto. Palitzsch pudo contar precisamente con que Shakespeare es un clásico alemán.

En las novelas de Arno Schmidt, que presentan un mosaico francamente gigantesco de remisiones a otros textos y a este respecto pueden ser consideradas como típicas de la novela postmoderna, también a menudo esas referencias son no marcadas, aunque con frecuencia se relacionan con textos distantes, conocidos sólo para un *in-group* de conocedores de literatura. Pero Schmidt ha escrito sus novelas precisamente para un pequeño círculo de conocedores; de cualquier modo, en muchos casos tampoco esos conocedores pueden prescindir de la ayuda del así llamado sindicato de descifradores, cuyos miembros desde hace años se esfuerzan, entre otras cosas, por descifrar también las más distantes citas y alusiones intertextuales en sus novelas.

Más de un autor incluso ha dicho explícitamente que renuncia a toda marcación de sus remisiones intertextuales y por qué razones. Así escribe, por ejemplo, Louis Aragon en una nota al pie de una edición posterior de su *Aventures de Télémaque*, cuyo texto se compone en gran parte de citas de otros textos:

Cf., por ejemplo, el capítulo VI, 2, del presente libro. [N. del T.: En el libro original el autor remite a la unidad de ese capítulo que está constituida por su estudio «Intertextualität in Fieldings *Joseph Andrews*».]

P. Palitzsch y J. Wehmeier, *Heinrich IV. Bearbeitung nach William Shakespeare*, manuscrito no publicado y no paginado (Stuttgart, 1970), escena 6, 1. Cf. también la versión inmediatamente reconocible como un retruécano en Botho Strauss: «¡Un sentido! ¡Un sentido! ¡Mi reino por un sentido!» (*Kalldewey Farce*, Munich y Viena, 4ª. ed., 1983 [1ª. ed., 1981], p. 50).

> [...] en las notas siguientes no se le señalarán al lector los numerosos préstamos, a veces de varias páginas, que toma el autor de las obras más diversas (de Fénelon a Jules Lermina), a fin de procurarle el placer de descubrirlos por sí mismo [y] regocijarse con su propia erudición.[7]

Naturalmente, ¡también esa nota al pie puede ser considerada como una especie de marcación!

De todos modos, se ha de partir de que la intertextualidad a menudo es marcada y de que esa marcación se realiza con mayor o menor fuerza y en el caso extremo puede estar constituida solamente, por así decir, por unas comillas invisibles, que, por ejemplo, al leer en alta voz se deben insinuar mediante la entonación. Para la fuerza de la marcación existen criterios indudablemente objetivos, como, por ejemplo, el número de los *markers*. Así, la referencia al *Don Quijote* de Cervantes en *Monsignor Quixote* de Graham Greene es marcada mucho más a menudo que en *Joseph Andrews* de Fielding. Pero, además del número de los *markers*, también la explicitez o la localización de los mismos en la obra desempeñan un papel. Por ejemplo, una remisión en el título de un texto al pre-texto resultará, según las circunstancias, más eficaz que varios marcadores «escondidos» en el texto. Además, la reconocibilidad de la marcación también depende en muchos respectos del receptor. Así, para un lector muy leído los «umbrales de señal»[8] en las marcaciones de la intertextualidad se hallan mucho más abajo que en los lectores ocasionales. Por otra parte, con la creciente distancia temporal del texto o del pre-texto el «umbral de señal» está, por el contrario, más alto en muchos receptores posteriores, cuando el contexto contemporáneo no está ya directamente presente.

2. Estado de la investigación

En los numerosos trabajos sobre la intertextualidad la cuestión de la marcación apenas ha sido tratada; esto vale también para las investi-

[7] *Les aventures de Télémaque*, París, 1966, p. 107 y s.

[8] Cf. sobre este concepto ya a R. Warning, «Ironiesignale und ironische Solidarisierung», en *Das Komische*, ed. R. Warning y W. Preisendanz, Poetik und Hermeneutik, 7, Munich, 1976, pp. 416-423, aquí: pp. 420-422.

gaciones lingüísticas correspondientes.[9] Sólo dos artículos de Ziva Ben-Porat y Carmela Perri se han ocupado detenidamente de ese aspecto, y en su caso se trata de contribuciones estructuralistas y no postestructuralistas y el objeto de las mismas es una forma limitada de la intertextualidad, a saber, la alusión.

Desde luego, esos artículos no conducen mucho más lejos ni siquiera en lo que respecta al caso especial de la alusión. Ben-Porat define el *marker* como referencia a otro texto de la manera siguiente:

> El marcador siempre es identificable como un elemento o patrón perteneciente a otro texto independiente.[10]

Aquí, pues, por marcación no se entiende sino una repetición de elementos o estructuras del pre-texto en un nuevo texto. Pero ahora la intertextualidad puede ser definida como una asunción de elementos de un pre-texto en un texto. Intertextualidad (es decir, lo marcado) y marcación serían, pues, en gran parte lo mismo. Más allá de la referencia a la mera repetición de elementos o de estructuras, para una definición diferenciada se deben, pues, nombrar las posibilidades de marcación adicionales que le advierten a los receptores más explícitamente de la presencia de intertextualidad.

La Perri, por el contrario, define el *marker* en las alusiones literarias mediante su carácter de referencia o índice: «marcador es el signo —simple o complejo— que apunta a un referente repitiéndolo de cierta manera», «un signo que denota un texto-fuente».[11] La Perri menciona acto seguido tres formas de la marcación: «el nombrar propiamente dicho», las «descripciones definidas» y la «cita». Sin embargo, estas categorías, excepto el «nombrar propiamente dicho» son, problemáticas. Lo que la Perri entiende por «descripciones definidas» queda oscuro. La «cita» como marcación de una «alusión» es dudosa en la medida en que la cita y la alusión son formas verdaderamente diferentes, y hasta opuestas, de intertextualidad. Pero, ante todo, hay con toda seguridad muchas más formas de marcación que las mencionadas por la Perri.

[9] Cf. R.-A. de Beaugrande, *Text, Discourse, and Process: Toward a Multidisciplinary Science of Texts*, Norwood. N. J., 1980, p. 20, 196 y passim, pero ante todo R.-A.- de Beaugrande y W. U. Dressler, *Einführung in die Textlinguistik*, Tubinga, 1981, en particular pp. 188-215.

[10] «The Poetics of Literary Allusion», *PTL*, 1, 1976, pp. 105-128, aquí: pág. 108.

[11] «On Alluding», *Poetics*, 7, 1978, pp. 289-307, aquí: pág. 290 y 295.

Una definición apropiada de la marcación debe, pues, más allá de las formulaciones generales de la «repetición de elementos» o del «eco», partir de los *markers* adicionales, concretos, para los receptores, y no debe ser reducida precipitadamente a unas pocas formas de marcación.

Por eso, en las páginas que siguen se tratará de emprender un inventario más abarcador de las formas de marcación. Sin embargo, en atención al estado de la investigación descrito, la siguiente exposición tiene sólo un carácter preliminar y, en esencia, no puede ir más allá de una recolección articulada de material sobre la que se deberían basar futuros trabajos, llegado el caso.

3. La marcación en paratextos [*Nebentexten*]

Ante todo, un autor tiene la posibilidad de localizar en el paratexto marcaciones de los pre-textos presentes en un texto. Este procedimiento no es, en modo alguno, usual solamente en los trabajos científicoliterarios (que, naturalmente, muestran un alto grado de intertextualidad, pero, como textos no literarios, quedan fuera de este examen), sino que a veces se puede demostrar su presencia también en textos literarios. Así, por ejemplo, Pope identificó unívocamente en sus *mock-notes* para su *Dunciad Variorum* una serie de textos ajenos que él había integrado en la forma de citas literales o de alusiones en la *Dunciad*. Y T. S. Eliot, que, por lo visto, partió ante todo de que su lector reconocería todas las remisiones intertextuales en *The Waste Land*, unos años más tarde, sin embargo, escribió las correspondientes notas al pie con precisas indicaciones de las fuentes.

Por último, un autor puede ir tan lejos que haga imprimir al lado de su propio texto el texto ajeno entero con el que se relaciona el suyo. Esto lo han hecho algunos clasicistas ingleses en sus *imitations* de poemas antiguos, como, por ejemplo, Pope en sus *Imitations of Horace*. Pero ése es también el caso cuando en una edición bilingüe el original es impreso al lado de la traducción —un procedimiento que francamente desafía a una recepción intertextual. En la mayoría de los casos, sin embargo, el autor de *imitations* y traducciones se contenta con marcar el texto de referencia en su título —como, por ejemplo, en los siguientes textos de Pope: «The Iliad Of Homer, translated by Mr. Pope» y «The First Satire Of The Second Book Of Horace, Imitated».

En las parodias y travestis la referencia al texto ajeno también a menudo es marcada por el título. Mencionemos como ejemplos de títulos de parodias *Shamela* de Fielding, *Rebecca and Rowena* de Thackeray o *Freuden des jungen Werthers*, y como ejemplos de títulos de *travestis, Le Virgil travesti* de Scarron o *Scarronides; Or, Virgile Travestie* de Cotton (con una marcación tanto del texto ajeno travestido como del imitado), en representación de muchas otras obras.

También cuando un texto se relaciona de una manera menos directa con un pre-texto, el título es probablemente el medio empleado con la mayor frecuencia para señalar esa referencia, porque el título de una obra tiene un carácter de señal incluso cuando la referencia al pre-texto contenida en él no está marcada. Ya en el siglo XVIII tales títulos intertextuales fueron empleados gustosamente —piénsese, por ejemplo, en *Joseph Andrews* de Fielding, que señala la referencia de la novela tanto al José del Viejo Testamento como a la Pamela Andrews de Richardson, [12] o *en The female Quixote* de Charlotte Lennox. Sin embargo, esta marcación de la relación intertextual entre un texto y un pre-texto es particularmente frecuente en la literatura del presente. He aquí sólo unos cuantos ejemplos de ello. El *Ulysses* de Joyce, *Mourning becomes Electra* de O'Neill y *Monsignor Quixote* de Graham Greene contienen en el título los nombres de los protagonistas del texto de referencia; *Die neuen Leiden des jungen W.* de Plenzdorf emplea, es cierto, sólo la inicial del protagonista del pretexto, pero en el resto imita el título del pre-texto de una manera fácilmente reconocible para el lector; y el título *The Sot-Weed Factor* de John Barth coincide hasta literalmente con el título del texto de referencia, un poema satírico de Ebenezer Cooke. Los autores contemporáneos emplean en sus títulos de manera igualmente frecuente conocidas citas de textos con los que sus propios textos se relacionan de manera esencial. Así, el título *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* de Stoppard representa una cita del *Hamlet* de Shakespeare, que le sirve continuamente al drama de Stoppard como texto de referencia. También el título de varias novelas de Aldous Huxley —*Antic Hay, Brave New World, Time must have a Stop, After Many a Summer*— son citas de dramas de Marlowe y Shakespeare, así como de un poema de Tennyson, mediante las cuales se le agrega al texto un plano de significado. El título *Darkness*

[12] Cf. capítulo VI, 2. [N. del T.: véase la N. del T. al final de la nota 5.]

Visible de William Golding cita un conocido pasaje de *Paradise Lost* de Milton, el cual es de importancia decisiva para la comprensión de la visión del mundo de la novela. El filme de Helmut Käutner, que emprende una transposición del *Hamlet* al período de postguerra alemán, pone en claro esa referencia mediante la elección de una cita de *Hamlet* como título: *El resto es silencio.* Por último, un título como *Travesties* de Stoppard se relaciona no con el título de los textos que son objeto de referencia de la intertextualidad en esa pieza, sino con la forma de la intertextualidad.

También el subtítulo puede servir para marcar referencias intertextuales. Como ejemplo mencionemos aquí solamente el subtítulo de *Joseph Andrews* de Fielding: «Written in Imitation of the Manner of Cervantes, Author of Don Quixote».

Pero, además, el título o subtítulo de un texto puede marcar también la referencia a un grupo de pre-textos. Ése es en particular el caso cuando al lector se le debe señalar la referencia de un texto a un género literario, y el texto, naturalmente, puede tanto cumplir como decepcionar las expectativas genéricas del lector. Así los títulos de *A Modern Utopia* de H. G. Wells, *News from Nowhere* de William Morris, *Erewhon* de Samuel Butler y *Ecotopia* de Ernest Callenbach remiten no sólo a *Utopia* de Morus, sino también, al mismo tiempo, a la utopía como género literario. Lo mismo vale para un subtítulo como, por ejemplo, «Una novela utópica». Los títulos de las novelas policiales, por el contrario, señalan siempre exclusivamente la referencia del texto al género. Todo el que quiere comprar una novela policial y adquiere en la librería una novela con el título *The Murder of...*, por regla general ha entendido correctamente la señal intertextual del título —¡a menos que compre por equivocación *Murder in the Cathedral* de T. S. Eliot! Por último, sólo al margen remitamos al conocido hecho de que también el título de una serie (como, por ejemplo, *rororo thriller* o *Los libros de medianoche*) o la presentación externa de la misma puede ser una señal de intertextualidad que marca la referencia de un texto a un género de textos.[13]

Además del título y el subtítulo, a menudo un motto, un prólogo o un epílogo del autor o un texto de solapa es empleado para marcar

[13] Cf. U. Broich, «Der 'entfesselte' Detektivroman», en: U. Broich, *Gattungen des modernen englischen Romans*, Wiesbaden, 1975, pp. 17-56; aquí: pág. 18.

referencias intertextuales. En *Les gommes* de Alain Robbe-Grillet, el *motto* procedente del *Edipo* de Sófocles —

> El tiempo, que vela por todo,
> dió la solución a pesar tuyo.

— es hasta casi la única indicación que induce al lector a leer la historia de un detective que, al final, sin saberlo, mata de un tiro al presunto asesinado, sobre el fondo del drama de Sófocles, en el que el hijo, también sin saberlo, mata a su padre.

Como ejemplo de una marcación mediante un prólogo pueden servir *The Ides of March* de Thorton Wilder y *Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth* de Stoppard. Así, Wilder escribe, en el prólogo a su novela sobre el Caesar, que, en verdad, la mayoría de los documentos en ella son ficticios, pero en los poemas y el pasaje final se trata de citas de la lírica de Catulo, o de *De vita Caesarum* de Suetonio. Y mientras que Stoppard en *Jumpers*, uno de sus primeros dramas, había dejado sin marcar la referencia a la filosofía del lenguaje de Wittgenstein, en el prólogo a su posterior drama indica inequívocamente que su pieza ha de ser leída como una juguetona discusión con las *Indagaciones filosóficas* de Wittgenstein: «*Dogg's Hamlet* se deriva de una sección de las investigaciones filosóficas de Wittgenstein»;[14] y seguidamente Stoppard ilustra hasta de manera explícita esa referencia tomando como ejemplo una escena.

Umberto Eco, por el contrario, sólo con posterioridad marca unas referencias menos manifiestas de su novela *Il nome della rosa* a pretextos. En las *Postille a Il nome della rosa* publicadas separadamente, declara que la escena de amor central de la novela «está montada juntando puras citas religiosas, desde el Cantar de los Cantares hasta Bernhard von Clairvaux, Jean de Fecamp e Hildegard von Bingen», y él ha «ligado» («collegare») lo mejor posible las suturas para «disimular» la intertextualidad de esa escena («[...] perché si vedessero ancora meno le suture»).[15] Asimismo, sólo en sus *Postille* indica que

[14] Londres, 1989 [1ª ed., 1979], p. 7.

[15] *Nachschrift zum Namen der Rose*, trad. B. Kroeber, Munich, 1984, p. 51. *Postille a Il nome della rosa*, Mailand, 1984, p. 27: «E chiaro che la scena dell'amplesso in cucina è costruita con citazioni da testi religiosi, a partire dal Cantico dei Cantici sino a san Bernardo e a Jean de Fecamp, o santa Hildegarda di Bingen.»

en la novela ha «disfrazado como citas de la época» citas de Wittgenstein.[16] Eco realiza un juego con el lector, al disimular y ocultar de momento algunas de las referencias a pre-textos en su novela y revelarlas, guiñando un ojo, sólo en sus apostillas. También David Lodge revela sólo en su «Afterword» a *The British Museum is Falling Down* el modelo fundamental intertextual de su novela —para los lectores que hasta entonces no lo han notado: constata que en su novela hay «diez pasajes de parodia o pastiche», pero nombra los autores de los pre-textos en orden alfabético, ¡para que en este rompecabezas al lector todavía le quede de sobra por hacer![17]

Por último, en *La main rouge* de Clément Lépidis se emplea el texto de solapa para aclararle al lector que este drama que se desarrolla en el año 1927 en la ciudad francesa de Belleville se relaciona con la *Electra* de Sófocles como *Mourning Becomes Electra* de O'Neill:

> ¿Y qué hay más natural que imaginar que haya sido en Belleville donde la sangre de los Atridas haya escogido correr? ¿Y por qué no Electra en Belleville, en 1927?[18]

Además, los autores, naturalmente, pueden marcar las referencias intertextuales de sus obras también en declaraciones que no son publicadas en relación con esas obras —como, por ejemplo, Joyce en sus cartas a Frank Budgen, William Golding en sus entrevistas con Jack I. Biles, o Raymond Federman, quien en la novela *Take it or Leave It* remite a la estructura intertextual de algunos de sus textos anteriores.[19]

4. La marcación en el sistema comunicacional interno

En todos estos casos la marcación tiene lugar en paratextos que se dirigen exclusivamente al receptor a través del sistema comunicacional

[16] *Nachschrift*, p. 88. *Postille*, p. 43: «[...] mascheravo citazione di autori posteriori (come Wittgenstein) facendole passare per citazione dell'epoca».

[17] *The British Museum is Falling Down*, Hadmondsworth, 1983 [1ª, 1965], p. 168.

[18] Esta indicación se la agradezco a G. Genette, *Palimpsestes*, París, 1982, p. 352. Además, Lépidis también emplea un *motto* procedente de la *Electra* de Sófocles.

[19] Cf., por ejemplo, J. I. Biles, *Talk: Conversations with William Golding*, Nueva York, 1970, p. 76 y 81 y ss.; además, R. Federman, *Take It or Leave It*, Nueva York, 1976 —el texto no tiene paginación.

externo. Así, el título *Ulises* está destinado solamente al lector, y los personajes de la novela de Joyce no son, en modo alguno, conscientes del hecho de que su vida sigue el *pattern* de la *Odisea* de Homero. Pero una marcación puede ser emprendida también en el sistema comunicacional interno, gracias a que los personajes de un texto literario leen otros textos, discuten sobre ellos, se identifican con ellos o se distancian de ellos.

Así, la relación entre el *Don Quijote* y las novelas de caballería es marcada en primer término por el hecho de que el héroe cuyo nombre aparece en el título del libro lee precisamente esas novelas, se identifica con sus protagonistas y por ese motivo los otros personajes de la novela se burlan de él. De manera análoga, en un considerable número de textos se le exige al lector leerlos sobre el fondo del *Hamlet* de Shakespeare, gracias a que los personajes del texto, por su parte, leen el *Hamlet*, discuten sobre él y lo toman como modelo —desde el *Wilhelm Meister* de Goethe hasta el drama *The Hamlet of Stepney Green* de Bernard Kops. En este tipo de marcación un autor puede hasta hacer más de la cuenta —como, por ejemplo, Graham Greene en su novela *Monsignor Quixote*, cuyo héroe, un clérigo de nuestros tiempos, casualmente lleva el nombre del héroe de Cervantes y casualmente vive en El Toboso y por eso hace constantemente paralelos entre su vida y la de su antepasado de ficción, y hasta llega tan lejos como para llamar Sancho a su amigo y Rocinante a su desvencijado auto.

También estamos ante una forma particularmente manifiesta de la marcación dentro del sistema comunicacional interno cuando el autor introduce como un objeto físico el texto con el que él pone su propio texto en una relación afirmativa o crítica. Así, el Robinson femenino en la novela *Suzanne et le Pacifique* de Giraudoux halla en una isla desierta del Pacífico un gastado ejemplar de *Robinson Crusoe* de Defoe. Suzanne lee esa novela y decide vivir en la isla de una manera totalmente distinta que Robinson, al cual ella considera un latoso y pedante. De manera análoga, Edgar Wibeau, el héroe de *Die neuen Leiden des jungen W.* de Ulrich Plenzdorf, halla en un pequeño jardín de las afueras una edición del *Werther* de Goethe de la editorial Reclam en la letrina de una caseta. Puesto que la cubierta y las primeras páginas ya habían sido empleadas con fines ajenos a la lectura por un usuario anterior del retrete, él, naturalmente, tiene —y, por eso, también el lector, a menos que haya entendido ya la referencia intertextual del título— dificultades algo

mayores para identificar ese texto de referencia que la Suzanne de Giraudoux.

De una manera un poco menos fuerte está marcada la remisión intertextual en el drama *Comedians* de Trevor Griffith. Aquí el comediante Price saca de un bolsillo un pedazo de papel y le dice a su maestro Waters:

> I found this in another book. I brought it to show you. Some say the world will end in fire. Some say in ice. From what I've tasted of desire I hold with those who favour fire, but if I had to perish twice, I think I know enough of hate to say that for destruction ice is also great and would suffice.
> (He folds the paper, puts it back in his pocket [...])[20]

También en este caso el personaje de ficción es consciente del hecho de que está tratando con otro texto, y también en este caso ese pre-texto está presente como objeto físico. Pero, como Price no tiene las obras completas de Robert Frost en la mano, sino sólo un pedazo de papel y, además, no menciona el nombre del autor (tal vez ni siquiera él mismo lo conoce), sólo el conocedor de Robert Frost identificará el texto de referencia. Sin embargo, por lo menos la referencia de ese pasaje a un texto lírico ajeno está suficientemente marcada también para otros receptores, gracias a que Price lee en una hoja las líneas arriba citadas —y a que esas líneas riman, por lo cual en la superficie del texto se produce una ruptura reconocible por todo oyente.

Por último, estamos ante una forma particularmente extrema de marcación de una referencia intertextual en el sistema comunicacional inmanente a la obra cuando un autor hace presentarse en persona en su texto a figuras de otros textos literarios. Así, en *Joseph Andrews* de Fielding la Pamela de Richardson, que al principio del libro actúa sólo como destinataria de cartas de su hermano José inventado por Fielding, hacia el final se presenta personalmente —y, por añadidura, también su marido y sus padres, igualmente conocidos de la novela de Richardson. En la novela *Die Versuche und Hindernisse Karls*, de la literatura romántica alemana, el héroe cuyo nombre figura en el título del libro da con un carruaje, es saludado por un pasajero y repentinamente

[20] *Comedians*, Londres, 1976, p. 67.

reconoce para su sorpresa en el que lo saluda a «Wilhelm Meister».[21] Y en la novela *Il barone rampante* de Italo Calvino el protagonista ve desde su árbol no sólo a Napoleón, sino también al príncipe Andrei de *La guerra y la paz* de Tolstoi. Theodore Ziolkowski ha reunido en una disertación una serie de tales «figuras fiadas», que no en último término sirven a la marcación de las referencias intertextuales.[22]

5. La marcación en el sistema comunicacional externo

La marcación de referencias intertextuales se produce con más frecuencia en el texto propiamente dicho que en paratextos, y, con más frecuencia que en el sistema comunicacional inmanente a la obra, ocurre manifiestamente de una manera de la que el lector tiene conocimiento, pero no los personajes del texto. A menudo en esos casos la marcación será menos fuerte o evidente, pero no ocurre así necesariamente.

Como primera de las numerosas posibilidades para una marcación que se producen exclusivamente en el sistema comunicacional externo, se debe mencionar la elección de nombres. A continuación ofrecemos dos ejemplos cuya marcación es tan vistosa que difícilmente un lector pueda pasarla por alto. En la novela *Il nome della rosa* de Eco que se desarrolla en la Edad Media, en verdad se marcan numerosas referencias intertextuales —como, por ejemplo, las que se hacen a la *Poética* de Aristóteles y al *Apocalipsis*— en el sistema comunicacional inmanente a la obra, pero, comprensiblemente, no la referencia a las historias policíacas de Conan Doyle: aquí se produce la marcación, haciendo caso omiso de las evidentes analogías entre la acción policíaca de la novela de Eco y una típica *plot* de Conan Doyle, sólo mediante la elección del nombre del detective monacal y su acompañante:

[21] Facsímil de la edición de 1808, en *Der Doppelroman der Berliner Romantik*, ed. por H. Rogge, dos tomos, Leipzig, 1926, I, 168 y ss. Son autores de esa novela K. A. Varnhagen, W. Neumann, A. F. Bernhardi y F. de la Motte-Fouqué.

[22] «Figuren auf Pump. Zur Fiktionalität des sprachlichen Kunstwerks», en *Akten des VI. Internationalen Germanistenkongresses Basel 1980*, Berna, 1981, pp. 166-176. Cf., además, una versión cómica de este procedimiento en: Woody Allen, «The Kugelmass Episode», en *The Penguin Book of Modern Humour*, ed. por A. Coren, Hardmondsworth, 1983 [1ª, 1982], pp. 15-27.

¡Baskerville y Adso! También en *Die neuen Leiden des jungen W.* de Plenzdorf los nombres encierran tales alusiones. El nombre Wibeau recuerda por su letra inicial a Werther, mientras que el nombre de su amada, Charlie, representa una forma corta de Charlotte y de esa manera alude a la Lotta de Werther.

Además, las referencias intertextuales pueden, por ejemplo, ser marcadas únicamente mediante el empleo de comillas, otros tipos de letra u otro ojo de letra. Antes de que T. S. Eliot en una edición posterior identificara *expressis verbis* en *notes* las referencias intertextuales de *The Waste Land*, una serie de pasajes tomados de otros textos fue marcada solamente mediante cursivas —y, además, mediante la lengua extranjera. Así, Eliot cita al final del poema, en tres líneas sucesivas, a Dante en italiano, el *Pervigilium Veneris* en latín y a Gérard de Nerval en francés y, además, pone en cursiva esas citas:

> *Poi s'ascose nel foco che gli affina*
> *Quando fiam uti chelidon* — O swallow swallow
> *Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie [...]* [23]

Un ejemplo parecido son las citas del Werther de Goethe en *Die neuen Leiden des jungen W.*: Ahí las citas de Werther son ante todo marcadas sólo gracias a que, en contraste con el texto restante, sólo se emplean minúsculas y se colocan trazos oblicuos en el lugar de los puntos y comas (lo que se fundamenta en el texto con que el protagonista dice esas citas a una cinta magnetofónica y le envía entonces las cintas a sus amigos para conmocionarlos).

A esto se añade que el héroe y narrador de Plenzdorf habla un slang que en la investigación ha sido designado repetidamente como «prosa de *jeans*», y al principio se burla del estilo de las citas del *Werther* una y otra vez como «presuntuoso» e «imposible».[24] Así pues, también un contraste de estilo puede ser empleado como señal de intertextualidad (y, además, marcar la «polifonía» de un texto en el sentido bajtiniano). Fielding se contenta en todos los casos con una marcación así en los *mock-heroic passages* de su novela, , «conmutando» cada vez de manera francamente audible al plano estilístico más alto, al pasar del estrato estilístico del narrador al *sublime style* del epos.[25]

[23] *Collected Poems 1909-1935*, Londres, 1958 (hay ediciones posteriores), p. 77.

[24] Suhrkamp Taschenbuch, 300, sin indicación de lugar, 1980, pp. 9 y 19.

[25] Cf. el capítulo VI, 2. [N. del T.: Véase nota 5.]

Un autor puede, además, primero marcar ciertas referencias intertextuales en el sistema comunicacional inmanente a la obra y, cuando la conciencia de la intertextualidad que posee el lector está aguzada, renunciar a una marcación en ese plano. Sirva como ejemplo de ello la escena de amor entre Tristan Tzara y Gwendolen en *Travesties* de Stoppard, que se caracteriza por sus referencias al texto de Shakespeare. En esa escena Gwendolen cita ante todo el soneto 18 de Shakespeare, que es identificado expresamente como tal por Tzara.[26] Poco antes Tzara ha cortado en trozos el texto de ese soneto y acto seguido ha montado los pedacitos en un poema nuevo, dadaísta. El mismo procedimiento lo escoge ahora Stoppard al conformar el diálogo que Tzara y Gwendolen sostienen entre la lectura del soneto original de Shakespeare y la lectura de su versión dadaísta:

GWEN: Truly I wish the gods had made thee poetical.
TZARA: I do not know what poetical is. Is it honest in word and deed? Is it a true thing?
GWEN Sure he that made us with such large discourse, looking before and after, gave us not *that* capability, *and* god-like reason to fust in us unused.
TZARA: I was not born under a rhyming planet. Those fellows of infinite tongue that can rhyme themselves into ladies'favours, they do reason themselves out again. And that would set my teeth nothing on edge — *nothing* so much as mincing poetry.
GWEN: [...] Thy honesty and love doth mince *this* matter — Put your bonnet for his right use, 'tis for the head! [...] I had rather than forty shilling my book of songs and sonnets here.
[...]
TZARA: [...] But since he died, and poet better prove, his for his style you'll read, mine for my — love.[27]

Este diálogo es un collage de citas de Shakespeare; por ejemplo, de *Hamlet* IV, 4, 36; *Much Ado About Nothing* V, 2, 40; *Hamlet* V, 2, 94; *The Merry Wives of Windsor* I, 1, 205, y el soneto 32. En contraste con el soneto 18, estas citas no son identificadas en el sistema comu-

[26] *Travesties*, Londres, 1975, p. 53.
[27] P. 54.

nicacional inmanente a la obra. Pero, gracias a que el espectador hace mucho tiempo ha reconocido en ese pasaje que Stoppard en este drama juega constantemente con citas de los clásicos, y a que, después, mediante la remisión explícita al soneto 18, la atención del espectador ha sido dirigida especialmente a Shakespeare, Stoppard pudo renunciar a una identificación o marcación de las otras citas de Shakespeare, tanto más cuanto que también aquí el contraste de estilos entre las citas y el modo de hablar habitual de Gwendolen y Tzara representa una marcación.

También en aquellas citas y alusiones en las novelas de Arno Schmidt que, más arriba, fueron calificadas inicialmente de no marcadas, se da, por lo menos para el círculo de conocedores a los que las novelas de Schmidt se dirigen en primer término, algo así como una marcación, a saber, mediante el contexto. Al citar en sus novelas una y otra vez, de manera abierta y frecuente, otros textos indicando las fuentes, Arno Schmidt crea un contexto de intertextualidad permanente, el cual induce al lector a buscar también citas y alusiones menos abiertas o hasta no marcadas. En todo caso, en este procedimiento de marcación, como en el siguiente, se trata más bien de casos límites, cuando se toman como base los criterios de la tentativa de definición preliminar.

Como último ejemplo para una marcación de la intertextualidad mediante el contexto sirvan las analogías entre escenas de *Joseph Andrews* y la Biblia.[28] En el primer libro de esta novela, el héroe cuyo nombre figura en el título es desvalijado por salteadores de caminos y se dirige a los ocupantes de una diligencia con el ruego de auxilio. Varios viajeros niegan ayuda por diferentes razones, y sólo el más pobre de los ocupantes, un postillón, lo ayuda. Esta escena está conformada evidentemente en analogía con la parábola del buen samaritano; esta referencia intertextual, es cierto, no es marcada de manera explícita, pero es puesta de relieve como claramente reconocible mediante la repetición de determinados elementos de contenido y estructurales de la parábola bíblica de todos conocida. Después, en el curso ulterior de la novela, retornan aún varias escenas en las que un hombre se halla en apuros, varios hombres le niegan su ayuda y sólo el último lo ayuda —por ejemplo, cuando Fanny parece ser secuestrada por los

[28] Cf. el capítulo VI, 2 [N. del T.: Cf. nota 5.]

cómplices del «roasting squire» o cuando el hijo de Parson Adams cae al agua. En todos esos casos el *pattern* tomado de la parábola del buen samaritano varía mucho más en lo que respecta al contenido y a la forma. Sin embargo, el lector puede darse cuenta de que también esas escenas se relacionan con la parábola bíblica —y el amor al prójimo representa el tema principal y la virtud suprema en *Joseph Andrews*— cuando las relaciona unas con otras y las lee en particular sobre el fondo de la escena del Libro Primero, donde domina inequívocamente el paralelo con la parábola del buen samaritano.

6. La acción conjunta de varias formas de marcación y la dinamización de la marcación

Hasta aquí hemos descrito separadamente los diferentes lugares en los que puede producirse una marcación de referencias intertextuales, así como algunas formas de marcación. En el texto aislado, sin embargo, a menudo una referencia intertextual es marcada simultáneamente en diferentes planos y mediante diferentes procedimientos. Esto ocurre en particular cuando el autor quiere asegurar que el lector reconozca de todos modos una referencia intertextual. Así, Plenzdorf no se contenta con marcar la referencia de su novela al *Werther* de Goethe mediante el título de la misma, sino que emplea, además, un gran número de otras formas de marcación —desde la mención del título de la novela de Goethe, pasando por citas marcadas del *Werther* y un sumario en «prosa de *jeans*», hasta las semejanzas de los nombres de los personajes. También Fielding marcó de múltiples maneras las referencias de su *Joseph Andrews* a *Pamela* de Richardson, pero, probablemente, no tanto porque él temiera que, de lo contrario, su lector no reconociera las referencias a *Pamela*, sino porque su intención crítico-paródica no hubiera llegado a ser suficientemente clara y por eso no se lograría el efecto que él se proponía.[29] En contraste con eso, renunció, como ya se expuso, a una marcación explícita de la referencia de escenas aisladas a la parábola del buen samaritano. Una razón para ello es, seguramente, que, para él, en este caso no se trata de parodia y crítica; otra, que él po-

[29] Probablemente, determinadas formas de la intertextualidad —como, por ejemplo, la parodia, el travesti o el motto— siempre están marcadas con más fuerza que otras —como, por ejemplo, la alusión.

día presuponer el conocimiento de la Biblia en sus lectores y, en esa medida, para su tiempo —obviamente a diferencia de la situación actual—, partir de un muy bajo «umbral de señal».

La mayoría de las veces, de todos modos, los autores que quieren marcar de manera reconocible las referencias intertextuales de sus textos, emplean varias posibilidades de la marcación. Pero, además, la marcación de la intertextualidad puede tener también un componente dinámico, es decir, las referencias a un mismo pre-texto pueden ser, en el curso de un texto, de claridad creciente o decreciente. En más de un caso la remisión a un pretexto se produce la primera vez todavía de una manera relativamente más manifiesta, para después, en el curso ulterior, cuando el autor puede estar seguro de que el lector ha descubierto la referencia intertextual, ser marcada de una manera cada vez menos clara. Así, la claridad de las referencias a Ovidio decrece de cuento en cuento en los cuatro cuentos cortos de John Cheever publicados bajo el título *Metamorphoses*. En cambio, en la remisión a la robinsonada *The Coral Island* de Ballantyne en *Lord of the Flies* de William Golding, es al revés. El capítulo inicial de la novela de Golding recuerda el género de la robinsonada primero sólo de manera general, y remite, además, a la novela de Ballantyne en particular sólo mediante unos pocos detalles —como, por ejemplo, gracias a que en Golding como en Ballatyne dos de los tres jóvenes de mayor edad se llaman Jack y Ralph y a que la flora y fauna de ambas islas muestran semejanzas. Pero, después, se produce en los jóvenes de Golding una primero todavía vaga reminiscencia del pre-texto: «Here at last was the imagined but never fully realized place leaping into real life»; y, poco después, los jóvenes comparan *expressis verbis* su isla con la de la novela de Ballantyne:

> «It's like in a book.»
> At once there was a clamour. [...]
> «Coral Island —» [30]

¡A más tardar en estos pasajes tendrá lugar también la vivencia-ajá* intertextual del lector menos atento!

[30] *Lord of the Flies*, Londres, 1958 (hay ediciones posteriores), pp. 16 y 38. Cf. al respecto también U. Broich, «Die 'Anti-Robinsonade'», en: U. Broich, *Gattungen des modernen englischen Romans*, pp. 57-93, aquí: p. 74.

* N. del T.: En el original alemán: *Aha-Erlebnis*: término psicológico que designa el darse cuenta súbitamente de un nexo de sentido.

Pero la claridad de la marcación de la intertextualidad de un texede desviarse en una u otra dirección también en el curso de la oria de su surgimiento y publicación. Un movimiento en dirección a marcación más clara ya lo hemos consignado en *The Waste Land* T. S. Eliot, donde en la primera versión impresa numerosas remines intertextuales fueron marcadas sólo de manera indirecta, mien- que en una versión posterior, a petición de su editor, Eliot identi- ó explícitamente y documentó en *notes* esas remisiones.[31] (Con yor razón los editores de ediciones críticas en épocas posteriores ben explicitar a menudo referencias intertextuales, mientras que para s lectores contemporáneos de la obra éstas no necesitaban ninguna entificación.) Auden, por el contrario, en su *New Year Letter* va por camino inverso: mientras que la primera versión contenía amplias otes en las que, entre otras cosas, se identificaban los pre-textos, las aprimió más tarde en sus *Collected Poems*. De manera análoga proedió Joyce en su *Ulysses*: en una anterior versión todavía todos los tulos de los capítulos de su novela remiten a determinados cantos de a *Odisea*; más tarde, por el contrario, suprimió esos títulos y conservó únicamente el título de la novela como marcación explícita de la referencia entre su novela y la *Odisea*.

7. *Marcación y desarrollo históricoliterario*

Ésta es la cuestión de si también en el curso del desarrollo históricoliterario hay tendencias semejantes, es decir, si épocas que tendían a una marcación más explícita fueron relevadas por otras que marcaban sus referencias intertextuales más bien de una manera velada, y viceversa. También la cuestión de si determinadas épocas prefieren determinadas formas de marcación sería un remunerador objeto de investigación.

[31] Algunas de estas *notes* son, por lo demás, una prueba de que existen también marcaciones de la intertextualidad que inducen a error. En todo caso, hoy día probablemente ya no se puede decidir con seguridad si Eliot indujo en error al lector de manera consciente o inconsciente. En cambio, estamos ante una inducción consciente en error, por ejemplo, en *L'Emploi du temps* de Michel Butor, donde mediante numerosas remisiones intertextuales a la novela policial clásica se suscita en el lector (como, por lo demás, también en el protagonista) la impresión de que se trata de un caso criminal clásico que podría ser resuelto con los medios tradicionales de la novela policial.

En el presente estado de conocimientos esas interrogantes no se pueden responder ni siquiera de manera preliminar. En todo caso, se deberá partir de que en todas las épocas históricoliterarias existieron al mismo tiempo, unas al lado de otras, diversas formas de marcación y que esa diversidad dependía, no en último término, del estrato de receptores al que el autor se dirigía en primer término. Así pues, en todas las épocas han existido autores que escriben para un pequeño público de conocedores y que por eso marcan las referencias intertextuales de sus textos más bien de una manera velada —desde los sonetistas del Renacimiento italiano[32] hasta, por ejemplo, Arno Schmidt—; y asimismo se hallan en todas las épocas escritores que tienden a una marcación más clara y explícita —desde el Cervantes de *Don Quijote* hasta el Greene de *Monsignor Quixote.*

Sin embargo, dentro de los últimos siglos se perfila una tendencia fundamental. Épocas anteriores preferían siempre una marcación más clara e inequívoca. Esto vale incluso para la literatura clasicista de principios del siglo XVIII, que se dirigió siempre al lector erudito: no sin razón Irvin Ehrenpreis ha hablado, aunque en otro contexto, de la tendencia de la literatura del clasicismo inglés a la «*explicitness*».[33] La literatura modernista y la postmodernista prefieren, por el contrario, una marcación más velada y menos inequívoca o explícita —como ellas en general dejan en sus textos más «lugares vacíos» y de ese modo le abren a la actividad del lector —y con ello también a la subjetividad de éste— un espacio de libertad mucho mayor.[34]

Pero, aunque esos textos en general marcan sus referencias intertextuales de manera menos abierta y en parte no las marcan del todo, se podrá decir que sus autores, en su mayoría, no sólo declaran abiertamente su adhesión de principio a los «ecos de la intertextualidad» («echi dell'intertestualitá»), a la convicción de que todos los «libros [...] siempre [hablan] de otros libros y toda historia [cuenta] una his-

[32] Cf., por ejemplo, A. Noyer-Weidner, «Zu Tasos 'binnenpoetischer' Auseinandersetzung mit Bembo — (samt abschliessenden Hinweis auf das Desideratum einer kritischen Ausgabe von Bembos *Rime*)», en *Italien und die Romania in Humanismus aund Renaissance*, ed. K. W. Hempfer y E. Straub, Wiesbaden, 1983, pp. 177-196.

[33] «Explicitness in Augustan Literature», en: I. Ehrenpreis, *Literary Meaning and Augustan Values*, Charlottesville, 1974, pp. 1-48.

[34] Cf. W. Iser, *Der Akt des Lesens*, UTB, Munich, 1976, esp. pp. 315-327.

toria ya contada»,[35] sino que ponen de relieve programáticamente el carácter intertextual de sus textos como constituyente decisivo. Sólo aparentemente está en contradicción con esto lo que Raymond Federman, desde el punto de vista de los postmodernistas, —seguramente no sin cierta coquetería— dice sobre su obra:

> Por lo tanto, no revelaré mis fuentes, porque esas fuentes ahora están perdidas en mi propio discurso, y, además, porque no hay fuentes sagradas para el pensamiento y la escritura.[36]

La confesión abierta de la intertextualidad del texto propio también se halla con frecuencia en el clasicismo inglés. En contraste, la lírica del romanticismo inglés y la novela del realismo inglés en el siglo XIX, como demuestra Laurence Lerner,[37] tienden a una «intertextualidad negada», a una negación de la referencia de un texto a otro texto y a la acentuación de su «originalidad».

Sin embargo, éstas son más bien hipótesis que conocimientos seguros. Todavía está por escribir una presentación del cambio histórico en las formas de la marcación de la intertextualidad —así como una historia de la propia intertextualidad.

Traducción del alemán

[35] Eco, *Nachschrift*, p.28; *Postille*, p.15: «i libri parlano sempre di altri libri e ogni storia racconta una storia già raccontata».

[36] «Imagination as Plagiarism [an unfinished paper...]», *New Literary History*, 7, 1975-1976, pp. 563-578, aquí: 566.

[37] Cf. el capítulo VI, 3. [N. del T.: En el libro original el autor remite a la unidad de ese capítulo que está constituida por el estudio «Romantik, Realismus und negierte Intertextualität», de Laurence Lerner, p. 278-296.]

*Dialogicidad y lenguaje poético**

Renate Lachmann

I

En su tipología de la palabra prosística,[1] Bajtín introdujo, al lado de la palabra directa, denotativa, descriptiva, que puede ser considerada como expresión del establecimiento de un sentido autoral concluso por parte del hablante, y de la palabra objetual, la palabra de la persona representada, un tercer tipo: la palabra con orientación hacia una palabra «ajena», la palabra bivocal. A partir de esta relación palabra/palabra ajena Bajtín desarrolla su concepto de la dialogicidad, para la cual él demanda una nueva disciplina: la metalingüística. La palabra ajena, que se «contraexpresa» en formas como la estilización, la parodia, el habla de rol**, la polémica, etc., no adquiere ella misma presencia alguna, es una palabra sobreentendida, implícita.

Quisiera, ante todo, explicar eso: a la palabra univocante, identificante, que funciona sobre la base de un proceso sígnico binario (*signifiant/signifié*), es decir, a la palabra monológica que no es también «respuesta», a un establecimiento [*Setzung*] que no es también

* «Dialogizität und poetische Sprache», en *Dialogizität*, ed. por Renate Lachmann, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1982, pp. 51-62.

[1] *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, Munich, 1971, pp. 222 y ss.

** N. del T. En alemán: *Rollensprechen*: discurso que representa el monólogo de un personaje típico, con una manera social de hablar y pensar, de ver y representar.

una traducción [*Übersetzung*], Bajtín opuso la palabra dialógica, originada por el contacto con la «ajena», que perturba el binarismo sígnico, al desmentir el respectivo carácter concluible del proceso sígnico, el carácter definitivo de la relación comprobada entre significante y significado, mediante el carácter no concluible de un proceso sígnico dialógico.

El concepto bajtiniano de dialogicidad tiene dos antípodas: 1) el lenguaje oficial de un canon unificado y con jerarquías semánticas establecidas, que es sostenido a partir de una única pretensión de valor y verdad; y 2) el lenguaje poético (en el sentido del lenguaje de la lírica, o, mejor dicho, de aquel lenguaje que en la estructura de la jerarquía de lenguajes de una cultura ocupa el lugar del lenguaje poético). El lenguaje poético en este sentido, orientado al código de normas de una cultura oficial, regulado por mecanismos estéticos y estilísticos (también cuando los neutraliza), es monológico o tiende a la monologicidad. El texto lírico es monológico.

Es en el lenguaje de la prosa en el que Bajtín ve realizada la estética de la dialogicidad. Especialmente el género prosístico de la novela deviene la hipóstasis de la dialogicidad de un juego de lenguaje liberado del monolingüismo, de la monovalencia, del espacio de dominación de la «verdad una», en la frontera de dos conciencias, dos posiciones de sentido, dos acentos de valor.

La palabra dialógica, que se constituye como dialógica en el cruce con una verdad ajena, es bivocal: en la bivocalidad se encuentran el yo y el otro (significante en la imagen del doble), el yo y el otro fundan bivocalmente el diálogo. El texto como diálogo potencialmente no concluible aparece, por lo tanto, como interacción de determinadas posiciones de sentido sin referencia explícita a un sujeto hablante individualizable, aunque esta referencia no es extnguida totalmente.[2]

En las novelas de Dostoievski —que Bajtín quiere ver dentro de una tradición, que se remonta a la Antigüedad, de un género que ha asimilado tanto principios estructurales del diálogo polémico de la sátira menipea como formas del carnaval que han penetrado en la literatura prosística—, él investiga la dialogicidad como principio de construcción que no admite una «palabra definitiva, concluyente, deter-

[2] Cf. la interpretación crítica, que pone acentos propios, de J. Lehmann, «Ambivalenz und Dialogizität — Zur Theorie der Rede bei Michail Bachtin», en *Urszenen*, ed. por F. A. Kittler y H. Turk, Frankfurt am Main, 1977, pp. 355-380, aquí: p. 369.

minante de una vez por todas».[3] «La palabra fija, muerta, conclusa, no respondida, que ya ha dicho lo último»,[4] no existe en el mundo de lenguaje de Dostoievski.

El diálogo en Dostoievski no es ya un medio, sino un fin último, no un umbral hacia la acción, sino acción misma; la infinitud potencial del diálogo suspende también al sujeto. Y en una formulación aún más aguda: «Todo es medio, sólo el diálogo es fin. Una voz individual no termina nada y no decide nada. Dos voces son el mínimo de la vida.»[5]

El punto de partida de Bajtín es la estructura conversacional del mundo, en la que la palabra se imprime como respuesta y para todo hablar es válido lo siguiente: «La comprensión que responde es un factor esencial que participa en la formación de la palabra, y es, al mismo tiempo, una comprensión activa que es experimentada como una resistencia enriquecedora o como apoyo enriquecedor a la palabra».[6]

En su contribución «Bakhtine et l'alterité», T. Todorov ha tratado de fundar la dialogicidad bajtiniana en el concepto de la subjetividad como alteridad, del autor como el «otro», y ha reducido eso a la fórmula paronomástica: «être/autre» [«ser/otro»].[7] El discurso del otro no es el del inconsciente (en el sentido de Lacan), sino que significa el «campo social de todos los hablantes», de todos los «sujetos» participantes en la comunidad sígnica.[8] Una comunidad sígnica en la que el lenguaje no está en circulación ni como el sistema abstracto de formas lingüísticas, en el sentido de la *langue* saussureana, ni como enunciación monológica aislada, en el sentido de la *parole*, sino como el acontecimiento social de la interacción lingüística, que se realiza mediante enunciación y contraenunciación.

Este acontecimiento es concebible como proceso de comprensión que se efectúa como respuestas con signos a signos.[9] El texto

[3] *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, p. 284.

[4] Ibídem.

[5] Ibídem, p. 285.

[6] *Die Ästhetik des Wortes*, ed. R. Grübel, Frankfurt, 1979, p. 173. Bajtín habla en otra parte del mismo problema de la «hermenéutica de la cotidianidad», ibídem, p. 226.

[7] En *Poétique*, núm. 40 (1979), pp. 502-523. Aquí: p. 504.

[8] J. Lehmann, «Ambivalenz», p. 370.

[9] *Marxismus und Sprachphilosophie*, ed. S. M. Weber, trad. de R. Horlemann, Frankfurt, 1985, p. 57. La vinculación de comprensión y respuesta es

dialógico refleja esa interacción entre autor y oyente, los que no son delineados, en ningún caso, como magnitudes exteriores al texto, sino como instancias constitutivas del texto (autor implícito — oyente implícito). La estructura hablante/oyente, como intersección de experiencias sociales y textuales y punto de intersección de discursos externos e internos, marca el texto.

Los discursos presentes y ausentes son conducidos así en el texto dialógico a constituir la ambivalencia, una ambivalencia que resulta del carácter procesual de la inconcluible formación de la comprensión y crea una insuprimible diferencia para la reducción a la univocidad. Ambivalencia que se sustrae a la rigurosidad y normatividad de la puntuación oficial.

No es por casualidad que los conceptos de «enunciado», «bivocalidad» (que se ve aumentada en el concepto de la «plurivocalidad», de la «polifonía», en el espacio de la novela en que se cruzan muchas voces), y, además, «réplica» en un sentido directo, «discurso interior»/«discurso exterior», autor o hablante/oyente, constitutivos de la concepción de Bajtín/Volóshinov, perfilan el terreno de la voz, no el de la escritura, *écriture*. Esto se puede interpretar de la manera siguiente: en la voz como réplica al otro se articula el yo del hablante, surge el espacio libre contra la escriturización [*Verschriftung*]. Contra las letras arremete la bivocalidad; contra la «literatura», la forma del «*skaz*», que realiza una estilización de la oralidad. La novela, como lugar de una praxis sígnica carnavalesca, infringe, en su polivalencia genérica, el canon de la literatura, en la medida en que hace «sonar» las voces de otros textos, rompe la jerarquía establecida del lenguaje literario mediante el caos de los discursos vivientes. El descubrir las voces como bivocalidad y polifonía, la vocalización [*Verstimmlichung*] del texto leído como acción contra una lectura fijadora, el oír en vez del leer, encierran una oposición, que parece invertir aquella de la que se deriva el concep-

formulada de una manera aún más precisa en el siguiente pasaje (p. 124): «Veremos más tarde que precisamente semejante comprensión en el sentido propio de la palabra, la comprensión del devenir, sirve de base a la respuesta, es decir, a la interacción verbal. Entre la comprensión y la respuesta no se puede trazar en modo alguno una frontera clara. Toda comprensión responde, es decir, traslada lo que se ha de comprender a un nuevo contexto, al posible contexto de la respuesta.»

to de *écriture* de Derrida:[10] la voz escriturizada, que en la escritura hace hallable su rastro de ambivalencia y reacciona contra las letras de la ley, y la *écriture*, que en la cifra de la escritura manifiesta contra el logocentrismo, contra la voz de la ley.

A la hipóstasis de la letra opuso Bajtín la hipóstasis de la voz, la voz «representada», el discurso escriturizado, que es des-escriturizado, o más exactamente: desgramatizado, por el reconocimiento de la huella de la voz. Partiendo de la voz como voz ambivalente y como voz doble, su idea conduce a una diafonología, no a una gramatología.

Así entendido, se puede hablar del texto «vocálico» de la novela, cuya tensión de ambivalencia se despliega en la insuperable diferencia entre fijación escrita, que parece dar garantías autorales para la verdad una, y la polifonía, que se presenta como la fuerza centrífuga antiautoral. Es una ambivalencia que refleja la de la comunidad sígnica: dominación oficial/espacio no oficial libre de dominación. Es el vocalismo el que, por encima de las tendencias jerarquizantes, centrípetas, le abre las fronteras genéricas a la espontaneidad de la polifonía, de la pluralidad de lenguajes.

La novela, que siempre se presenta como crítica de los códigos a los que ella se debe, se delinea nuevamente en la réplica a los otros textos concretos. Crea su tradición y la supera y puede así ser concebida como género que repite, entre retrospectiva y potencialidad infinita, el gesto carnavalesco ambivalente en el sentido de Bajtín. Pero el escrito actúa como fijación, como inicio del archivo, que empuja la entropía polifónica a la redundancia homofónica.

Pongamos de relieve una vez más que la concepción del lenguaje de Bajtín/Volóshinov ha de ser vista sobre el fondo de un concepto de signo interpretado de una manera rigurosamente binarista, de proveniencia saussureana, con las implicaciones *langue/parole*, por una parte, y diacronía/sincronía, por la otra: como un intento de superar en la dialogicidad del enunciado esas oposiciones en la ambivalencia. La positividad del proceso lineal es sustituida por la negatividad de la ruptura, en la que se hace presente a la historicidad lineal como una «diacronía acumulada en la sincronía», para decirlo con un concepto de R. Jakobson. La superación de la dicotomía pura *langue/parole* si-

[10] Cf. J. Hörisch, introducción a J. Derrida, *Die Stimme und das Phänomen*, Frankfurt, 1979.

túa al enunciado en el *continuum* discursivo del espacio sobre el que ya se ha hablado. Pero el enunciado no se realiza sólo mediante estrategias de selección y combinación, sus dimensiones no son las clases de equivalencia del sistema y la linealidad de la oración concreta, sino un proceder sumativo de las referencias a otros enunciados.

II

La rigurosidad con que Bajtín ayuda a que sus conceptos de dialogicidad y ambivalencia consigan validez exclusivamente para el dominio del lenguaje prosístico, se debe a la bipolaridad de su idea del lenguaje. El hallazgo de lo dialógico no tiene ninguna importancia para el lenguaje poético en sentido estricto; a éste último se lo asocia con el principio monológico. «El lenguaje del género poético es el mundo tolemaico unitario y único, fuera del cual no hay nada y no hace falta que haya nada. La idea de la pluralidad de mundos de lenguaje (...) está cerrada para el estilo poético». [11] Bajtin parte de que el lenguaje poético como lenguaje especial reprime la dialogicidad natural del lenguaje y tiende a lo dogmático-autoritario. Concibe la palabra poética como algo carente de supuestos, que no necesita ningún contexto, que se basta a sí mismo y puede abstenerse de toda interrelación con una palabra ajena. El poeta aparece como un sujeto hablante unitario, solo con su único lenguaje y el mundo sobre el que todavía no se ha hablado. Un lenguaje así concebido no puede tomar ninguna distancia de sí; toda palabra, en su falta de distancia respecto de sí misma como falta de distancia respecto de un significante, sólo le está obligada al objeto, no a otros posibles significantes. Un diálogo con otros textos que rebase el texto, está excluido de la misma manera que la alteridad del sujeto poeta.

Al conceder Bajtín que esos juicios pueden ser revisados con respecto a la lírica moderna —él quiere decir la futurista— (a la que, ciertamente, le reprocha como filosofema utópico la idea del lenguaje separado, unitario y único de la poesía), insiste, a pesar de todo, en que la monologicidad poética vigente para el texto lírico tiene una actitud lingüística diametralmente opuesta a la palabra prosística. Su fondo es,

[11] *Die Ästhetik des Wortes*, p. 178.

aquí, evidentemente, el lenguaje establecido, oficializado, de la lírica, que está sometida a los rigores de un sistema de estilos dividido jerárquicamente, a una doctrina de las figuras y los tropos, y que se halla en la continuidad de una concepción del lenguaje, orientada de manera tajantemente dicotómica, que distingue entre trivial y sublime, propio e impropio. Pone al descubierto, por así decir, toda la tradición oficial global del lenguaje, que Bajtín rechaza tanto en Saussure como en el pensamiento dicotómico de los formalistas, cuya contraposición convencionalista de los lenguajes poético y práctico participa en un pensamiento retórico estable.

Es comprensible que el binarismo de la teoría bajtiniana no pueda renunciar a la dicotomía monológico/dialógico, pero la cuestión es si entonces el lenguaje poético *sensu stricto*, el lenguaje del texto lírico, está excluido como lugar del discurso ambivalente. Ya el planteo retórico del lenguaje permite una determinada posición ante la dialogicidad. Ante todo: las estrategias de desviación que una retórica (como gramática secundaria) describe y prescribe, ratifican la concepción dicotómica del lenguaje, sin aprehender como tensión de ambivalencia la interacción entre los dos polos que ellas constituyen; es decir, la relación de ambivalencia entre código primario y código secundario no es tematizada. Sin embargo, una relación semejante es concebible como contacto dialógico entre los dos códigos (entre *proprium* e *improprium*): el signo de lo *improprium* del lenguaje secundario aparece como réplica al primario, que, por su parte, es revocado por éste y permanece encerrado en él. La dialogicidad del signo secundario —por ejemplo, del tropo— puede constituir la poeticidad de un texto como ambivalencia semántica (ambigüedad).

El tropo se vuelve contra la palabra hallada al llegar y acostumbrada de la *consuetudo* (contra la palabra otra, ajena) y la incluye al mismo tiempo. En esta «doble orientación» de la palabra trópica reside la posibilidad de construir un texto «doblemente orientado» (el «double-sensed message» de Jakobson), en el que el grado y el modo de lo trópico (la tropicidad) y la dialogicidad se condicionen mutuamente. La retórica como instancia que apoya la implantación de un sistema estable, jerárquicamente ordenado, de formas de comunicación, decide también sobre la admisibilidad/inadmisibilidad de determinados tipos de tropicidad, con lo cual se restringe y regula la dialogicidad. En el ejemplo de la metafórica se puede mostrar la tendencia a una dialo-

gicidad desplegada, por una parte, y a una refrenada, por otra. La metafórica topológica ya no deja percibir como dialógica la tensión entre *proprium* e *improprium*; esta última está reglamentada. La metafórica innovadora, en cambio, intensifica la referencia dialógica mediante la infracción de las reglas. En la doctrina poetológica del concettismo del siglo XVII, la evasión de la regla monológica hacia la regla de la «significatione ingegnosa», como dice en el *Cannochiale Aristotelico* (1655) de Emmanuele Tesauro,[12] deviene un aumento de la equivocidad aumentada, precisamente en relación con formas equívocas ya halladas, encontradas al llegar.

El programa de Bajtín se cierra a las posibilidades dialógicas de una poética así. «El mundo de la poesía empieza a resplandecer (...) en una palabra unitaria e indiscutida. Contradicciones, conflictos y duda permanecen en el objeto, en los pensamientos, en las vivencias, en resumen: en el material; pero no pasan al lenguaje. En la poesía, la palabra sobre la duda debe estar libre de dudas como palabra».[13] Aquí no ha sido tomada en cuenta aquella importante estructura de doble sentido, como sólo puede producirla precisamente una lírica que avance pasando por muchos grados de refinamiento semántico (y que mire atrás una y otra vez), una lírica del tipo del que precisamente se trataba. El orden ingenioso de los signos lingüísticos que esta lírica crea, pone de manifiesto el doble sentido en la duda que se tiene del sentido uno con que ella se encuentra. El doble sentido como sentido de duda se despliega en las formas de la *ambiguitas*, la *equivocatio* (hasta llegar a la *obscuritas*), en las formas de manifestación de la *annominatio*, la *traductio*, la *paronomasia*, etc. En el tratado concettista de Casimir Sarbievius, *De acuto et arguto* (1627),[14] el «lusus verborum» aparece como puesta al descubierto de la «dubia significatio» que es inherente al lenguaje; y el «oxímoron homónimo», como forma suprema de la exhibición de su ambigüedad. La «dubia significatio» se presenta como deformación del lenguaje normal, como sincretismo semántico que, en su negación del automatismo (*consuetudo*) semántico del lenguaje cotidiano que reprime la ambigüedad, penetra en el espacio del lenguaje

[12] Cit. según la edición de A. Buck, Bad Homburg - Berlín - Zurich, 1968, p. 113.

[13] *Ästhetik des Wortes*, p. 178.

[14] En *Wyklady poetyki (Praecepta poetica)*, ed. y trad. de St. Skimina, Biblioteka pisarzów polskich, Seria B, nº 5, Wroclaw - Cracovia, 1958, pp. 486-492.

no oficial. El «dubius sensus» realiza la labilidad semántica potencial del lenguaje contra la dominación del canon, contra el lenguaje unitario —en el sentido de Bajtín—, contra la decretada identidad del lenguaje.

Pero eso no es lo que Bajtín quería decir. A él no le interesaban las posibilidades semánticas del lenguaje, sino la conformación de lo que está «sedimentado» en el lenguaje.[15] Lo que, para Bajtín, crea el espacio libre de la ambivalencia y la polivalencia no es la innovación (destrucción), sino la heterogeneización, la atomización y la dispersión del sentido que se consolida, que niega esas sedimentaciones. La ambigüedad puede significar la inclusión del «otro» significado, pero sólo la ambivalencia incluye el otro significado como expresión de un «acento de valor», de una decisión de valor. Lo que en la concepción de Bajtín garantiza la ambivalencia no es, pues, la conformación de la labilidad semántica de la lengua, su potencia lúdicra que se suprime a sí misma (aunque ésta, sin embargo, pudiera ser reconocida como extinción gradual de la función puramente práctica del lenguaje, que confirma el canon oficial del lenguaje), sino la capacidad que tiene la palabra de evocar otros contextos semánticos como desmentido del sentido uno. Y ésta sólo puede surgir en el género prosístico sincrético, no canonizado o sólo tardíamente canonizado, de la novela (que, en el fondo, no sobrevivió a su canonización).

La palabra lírica, sometida a un sistema genérico, no es capaz de ambivalencia. También allí donde Bajtín hace concesiones, la exclusión de la lírica sigue siendo radical. Si el lenguaje en el texto lírico puede olvidarlo todo, borrar las huellas dejadas en él por anteriores contextos, entonces vale, en verdad, la siguiente restricción: «la lengua sólo puede acordarse de su vida en contextos poéticos (aquí puede haber también reminiscencias concretas)».[16] Sin embargo, esta concesión quiere decir exclusivamente: dentro del mundo establecido, de origen no indagable, cerrado en sí mismo, de textos poéticos que se refieren unos a otros, surge algo así como una dialogicidad, es decir, una dialogicidad regulada, una intertextualidad esotérica. A pesar de los excesos de lenguaje —en el sentido de la salida de sí del lenguaje—, como los produce la invención de metáforas del concettismo preciosista, esta lírica sigue siendo, para emplear la sentencia de Bajtín, el puro producto de una «renuncia de to-

[15] *Ästhetik des Wortes*, pp. 169 y ss.

[16] Ibídem, p. 188.

dos los elementos del lenguaje a intenciones y acentos ajenos, mediante la aniquilación de todas las huellas de la pluridiscursividad y el plurilingüismo sociales».[17]

Cuando una convención poética (lírica) es no sólo neutralizada, sino destruida por la infracción de las reglas, la innovación, los procedimientos de la desautomatización y el extrañamiento extremos, todavía se trata del hallazgo bajtiniano del lenguaje unitario lírico. Aquí no surge ningún diálogo, aquí no se agrega ninguna nueva voz; una voz solamente releva a la otra o la supera. Por eso se puede entender también el que Bajtín condene la creación lingüística lírica —una creación a partir de la nada del lenguaje.

La posición de Bajtín en el debate con la concepción del lenguaje de los formalistas y la mitología del lenguaje de los futuristas adquiere rasgos rígidos: «(...) el lenguaje de los géneros poéticos (se vuelve) con frecuencia autoritario, dogmático y conservador. Precisamente por eso en la poesía ha podido surgir la idea del "lenguaje poético" especial, del "lenguaje de los dioses", del "lenguaje sacerdotal", entre otros».[18] Bajtín rechaza la dicotomía formalista-aristotélica de lenguaje poético y lenguaje práctico, de «sublime» y «trivial», automatizado y sometido a extrañamiento [*verfremdet*]. Transversalmente a ella corre la suya propia de oficial/no oficial, lenguaje unitario/pluridiscursividad, monologicidad/dialogicidad, que no puede integrar la pretensión futurista-formalista del lenguaje poético nuevo (sin antecedente), revolucionador del lenguaje existente.

El concepto del desplazamiento semántico no tiene para Bajtín ninguna importancia. El *xenikon* del lenguaje, la *glotta*, la palabra «voluminosa»,[19] que exige una nueva percepción (creando nuevas valencias estéticas y cognitivas), son aspectos de una concepción del lenguaje que no parecen afectar al modelo bajtiniano del lenguaje. La «palabra valiosa por sí misma», la «palabra como tal» (Jlébnikov, Kruchionyj, Maiakovski) crea una ambivalencia esotérica (extrasocial), que al fin y al cabo no afecta al sistema existente del lenguaje (por consiguiente,

[17] Ibídem, p. 189.

[18] Ibídem, p. 179.

[19] Cf. el concepto del lenguaje poético en V. Shklovski, «Voskreshenie slova», San Petersburgo, 1914, que se remite a la *Poética* de Aristóteles (cap. 22) y al futurista Kruchionyj.

no es ninguna ambivalencia que construya un contramundo, ninguna ambivalencia surgida de la competencia entre dos voces).

Para Bajtín, el neologismo poético es extremadamente monológico: una palabra que sólo se toma en consideración a sí misma. «Es característico que el poeta, si no acepta el lenguaje elevado dado, sueña más bien con la producción artificial de un lenguaje nuevo, específicamente poético, que con la utilización de dialectos sociales reales, disponibles».[20] Es bastante sorprendente que Bajtín no se deje afectar por el carnaval de lenguaje de la poesía metalógica futurista del «zaum'» y no quiera tomar nota de lo no-oficial y subversivo y lo no-clásico y no-canónico de ese concepto y de esa praxis de lenguaje. Así, él no integra, en su afinidad conceptual, la definición de Jlébnikov: «Crear palabras es romper el silencio del lenguaje, de las capas sordomudas del lenguaje»,[21] como tampoco reconoce, en sus implicaciones dialógicas, las definiciones, referidas a la praxis poética concreta, de los procedimientos del «zvukovoi sdvig» (desplazamiento en el nivel del sonido como fusión de dos palabras o elementos de palabras en una nueva palabra) y el «smyslovoi sdvig» (desplazamiento en el nivel semántico como equivocidad, construcción de un contexto paralelo, de un segundo contexto, etc.) en la *Sdvigologuiia*[22] de Kruchionyj.[23] A la negativa a repetir el significado encontrado al llegar (comprometido), a la polisemia ilimitada (el significado liberado), Bajtín opone el cruce de diferentes posiciones de significado que representan experiencias sociales y culturales, opone la lucha, la suma, la réplica, les reconoce su derecho una y otra vez a las voces ajenas, exige la infinita inclusividad de todos los enunciados, para detener el proceso de aislamiento de los mismos en lo unívoco, claro y finito.

Al no tomar en cuenta todos los aspectos que pudieran marcar los contactos de ambos conceptos, resulta una oposición en el uso del lenguaje que se destaca significativamente, por una parte, en la prosa como *skaz* (discurso con orientación a un medio lingüístico oral ajeno) y,

[20] *Ästhetik des Wortes*, p. 179.

[21] «Nasha osnova», en *Sobranie sochinenii*, t. 5, Leningrado, 1933, p. 229.

[22] Sobre la interpretación de la teoría del *zaum'* de Kruchionyj y Jlébnikov en relación con los últimos aspectos mencionados, cf. los resultados del trabajo de maestría de W. Beilenhoff, *Zur Theorie des russischen Futurismus*, Bochum, 1971.

[23] *Sdvigologuiia russkogo stija*, Moscú, 1923.

por otra, en la poesía metalógica futurista como neologismo poético (palabra que está sola consigo misma).

Bajtín ha asociado tan rigurosamente su concepto con la idea del género prosístico sincrético (que infringe la estructura genérica oficial) y la idea de la pluridiscursividad (que infringe el principio centralista del lenguaje unitario, al que se somete la lírica), que rechaza como potencial para su concepto las tendencias de la lírica futurista antes señaladas. No reconoce correctamente la pluridiscursividad lírica en Maiakovski (la absorción de estilos lingüísticos sociales ajenos, el cruce de estilos genéricos), ni la concepción y la praxis de la lírica del acmeísmo, que parece cumplir francamente todas las exigencias de su ideología del lenguaje y las supera, si es posible, en la dialogización de formas de lenguaje.[24]

La vehemente articulación de la doctrina bajtiniana del lenguaje está dirigida contra el formalismo, como si se tratara de la doctrina oficial dominante a la que se le debería imputar aquel objetivo de centralización que (desde la poética aristotélica, la «poética» cartesiana, la gramática universal de Leibniz y el ideologismo concreto de Humboldt) «esclaviza» con el concepto de sistema de lenguaje a los otros lenguajes.[25]

Ambos, el formalismo (que, por lo demás, en el marco de la ideología oficial del lenguaje en los años 20 ya había llegado a ser altamente sospechoso) y la Escuela de Bajtín, tienen su raíz de una manera oblicua y polémica, para tomar una idea de mi trabajo «El concepto de imagen de Potebniá», en la teoría estética del lenguaje de Potebniá. Los aspectos de la ambivalencia, del dinamismo semántico, del almacenamiento de experiencia cultural y semántica en los signos-palabras, así como el concepto central del responder, por una parte, y la oposición entre lenguaje de la prosa y lenguaje de la poesía (*prozaichnost'* y *poetichnost'*), como los polos del lenguaje desgastado, endurecido, y el lenguaje viviente, creativo, por la otra, provienen de esa tradición (en resumidas cuentas, humboldtiana). El formalismo (ante todo, V. Shklov-

[24] Cf. dos intentos de definir las estructuras dialógico-intertextuales en la lírica: R. Lachmann, «Intertextualität in der Lyrik — Zu Majakovskijs 'Oda revoliutsii'», en *Wiener Slawistischer Almanach*, nº 5, 1980, pp. 5-23, y «Bachtins Dialogizität und die Akmeistische Mythopoetik als Paradigma dialogisierter Lyrik», (próximamente en *Poetik und Hermeneutik*, XI).

[25] *Ästhetik des Wortes*, pp. 164 y ss.

ski) y la Escuela de Bajtín se han remitido a esa tradición. En el pensamiento poetológico de R. Jakobson ella, sin duda, ha dejado huellas. Jakobson le debe a la estética del lenguaje de Potebniá el concepto de la «poetichnost'» (poeticidad), así como la idea, importante para este contexto, de la «esencia simbólica, múltiple y polisemántica» de la poesía, o de la «plurivocidad como consecuencia absolutamente necesaria, inalienable, de toda comunicación centrada en sí misma», es decir, el «mensaje de doble significado»[26] (*double-sensed message*), que, ciertamente, en el marco de su concepto de la proyección sobre ejes es objeto de una nueva fundamentación. El aspecto de la duplicación y de la plurivocidad puede ser trabajado, más allá de la restricción genérica, para un determinado tipo de empleo del lenguaje, como lo trata de describir después J. Kristeva en sus bosquejos de teorías dedicadas al «double» y la «ambivalence».[27]

El concepto de paragrama de la Kristeva, que empalma con la dialogicidad de Bajtín y los «anagrammes» de Saussure, generaliza, más allá de las fronteras genéricas, el lenguaje poético como lenguaje dialogizado. Es decir, ella llama «langage poétique» a aquel tipo de empleo dialogizado y ambivalente del lenguaje que puede realizarse tanto en la lírica como en la novela. No se trata de una hipostasiación de la *poésie* (por así decir, como lo contrario de la hipostasiación de la novela por Bajtín), sino de la colocación del lenguaje poético en el conjunto de los «gestos significantes de la colectividad productora».[28]

Al concepto de la «intertextualité», que es desarrollado en el ejemplo de la novela medieval, se acerca el de «paragramme», que en el artículo citado, así como en el libro *La révolution du langage poétique*,[29] es mostrado en la lírica. No obstante, ambos conceptos, que perfilan

[26] «Linguistik und Poetik» (1960), en R. Jakobson, *Poetik*, ed. E. Holenstein, Frankfurt, 1979, pp. 83-119. Aquí: pp. 110 y ss.

[27] Kristeva desarrolló de manera particularmente precisa su concepción continuadora de Bajtín y de Saussure en «Le mot, le dialogue et le roman» (1966), en *Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, París, 1969, pp. 143-173 ss., y «Pour une sémiologie des paragrammes» (1966), ibídem, pp. 174-207.

[28] «Paragrammes», p. 175.

[29] París, 1974. El concepto de la «intertextualité» aquí es sustituido por el de «transposition» (pp. 59 y ss.), por una parte, para suprimir la degeneración «hacia la crítica de las fuentes» que el primero ha experimentado en su aplicación, y, por otra, para definir el contacto y la transposición (en el sentido de Lotman, que emplea el mismo concepto) de diferentes sistemas sígnicos.

una orientación del compacto complejo bajtiniano de la dialogicidad: diálogo entre los textos —*intertextualité*—, y diálogo en la palabra —*paragramme*—, indican la posibilidad de continuar, es cierto, el pensamiento bajtiniano del lenguaje y el género en su opositividad [*Opposivität*], es decir, de conservar las oposiciones oficial/no-oficial, monovalente/ambivalente, pero desprendiéndolas de la oposición prosa (novela)/lírica.

La «ciencia paragramática» que la Kristeva propone desarrollar, podría cumplir la exigencia de la «metalingüística» bajtiniana de hacer de la doble orientación de la palabra (a sí misma y a la otra palabra) el objeto de investigación, por ende: el signo doble («paragramme») substituye al signo simple («signe»). La paragramática kristeviana (como nueva disciplina de una poética dialógica) reune de nuevo al fin y al cabo los aspectos —elaborados ante todo a partir de la dialogicidad bajtiniana— de lo doble y la ambivalencia en el nivel del texto y en el nivel de la palabra: «el lenguaje poético es un *diálogo* de dos discursos. Un texto extraño entra en la red de la escritura.»[30] El texto literario aparece como «reminiscencia», es decir: «evocación de otra escritura» y como «suma», es decir, «transformación de esa escritura».[31]

Me parece que el dialogismo bajtiniano con sus implicaciones del fin diferido y de la última palabra denegada, de la protesta contra la canonizada verdad una, el código lingüístico uno y el texto finito, es reinterpretado consecuentemente en la siguiente definición:

> El lenguaje poético en el espacio interior del texto, así como en el espacio de los *textos*, es un «doble». El *paragrama* poético de que habla Saussure («Anagrammes») se extiende de cero a dos: en su campo, el «uno» («la definición», «la verdad») no existe. Eso quiere decir que la definición, la determinación, el signo «=» y el concepto mismo de signo que supone una segmentación vertical (jerárquica) significante-significado, no pueden ser aplicados al lenguaje poético, que es una infinidad de acoplamientos y combinaciones.[32]

[30] «Paragrammes», p. 181.

[31] Ibídem, pp. 181 y ss.

[32] «Le mot», p. 150. En «Paragrammes», p. 182, en lo que respecta a Lautréamont en este sentido se constata: «Así son, por ejemplo, *Les Chants de Maldoror* y,

Con esas palabras se hace valer nuevamente la dialogicidad bajtiniana —interpretada intertextual y paragramáticamente— para una dimensión del lenguaje poético que no puede ser reclamada exclusivamente ni para la novela, ni para la lírica.

Traducción del alemán

aún más, las *Poésies* de Lautréamont, que ofrecen una polivalencia manifiesta, única en la literatura moderna. Son textos-diálogos, es decir: 1° tanto por la unión de los sintagmas como por el carácter de los grammas sémicos y fonéticos, se dirigen a otro texto; 2° su lógica no es la de un sistema sometido a la ley (Dios, moral burguesa, censuras), sino de un espacio quebrado, topológico, que procede por díadas oposicionales en las cuales el 1 está implícito, aunque transgredido. Leen el código psicológico y romántico, lo parodian y lo reducen. Otro libro está presente constantemente en el libro., y es a partir de él, por encima de él y a pesar de él que se construyen *Les Chants de Maldoror* y las *Poésies*.»

*El sincretismo como provocación al estilo**

Renate Lachmann

A Wolfgang Iser,
en ocasión de su 60 cumpleaños

Si partimos de una relación dicotómica entre estilo, por una parte, y sincretismo, por la otra, entonces podemos considerar el estilo, respecto al género, el lenguaje y la cultura, como un conjunto de estrategias de exclusión y homogeneización, pero, al mismo tiempo, también como un modelo de interpretación que procura hacer un todo de los dominios mencionados. El sincretismo, por el contrario, aparece como orientación destotalizadora, que se dirige contra el estilo al entrar en los terrenos afectados por la exclusión y al traspasar los límites de la homogeneización. Ambas orientaciones, la estilística y la antiestilística, determinan en su juego antagónico la historia de los textos europeos (y de las teorías que a ellos corresponden).

Mientras que el concepto del estilo como componente fundamental de la retórica y la doctrina de los tres estilos, es decir, como elemento de metatextos culturales, puede reivindicar una tradición que desde la Antigüedad regula la interrelación entre el concepto y la producción de textos, el de sincretismo, sin un lugar sistemático en la gramática cultural, es un concepto académico tardío que, desde la

* «Synkretismus als Provokation von Stil», en: Hans Ulrich Gumbrecht y K. Ludwig Pfeiffer, eds., *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, Frankfurt, Suhrkamp, 1986, pp. 541-558.

perspectiva de la historia de la cultura y de la religión, procura describir los procesos de fusión religiosos y filosóficos de los primeros tres siglos después de Cristo, de los que surgió la gnosis. La interpretación de este acontecer de amalgamamiento y mezcla como una especie de traslado anárquico de lo pagano a lo cristiano y viceversa, es decir, como colocación caótica de signos culturales, le trajo al concepto su connotación peyorativa. Llegó a ser el término para un concepto que significa, pues, traspasos de fronteras, mezclas culturales, heterogeneización y desjerarquización. Esta connotación peyorativa puede ser leída adicionalmente —aunque ahora se hace valer el concepto como un concepto descriptivo para el dominio de lo antiestilístico y como tal se lo revalora—, con lo cual sigue presente el punto de vista del «orden» que es perturbado por los actos transgresores. Porque el concepto también requiere su fondo de normas cuando es definido —como en las páginas que siguen— como modo, signo y significado para generar e interpretar, es decir, como concepto que pone en marcha procesos semánticos.

La metáfora de la mezcla, de la promiscuidad semiótica, que describe el contacto y la contaminación mutua de códigos culturales heterogéneos, es uno de los pseudónimos del comportamiento antiestilístico. La mezcla, lo sincrético, ha de ser entendido como una operación que, al no velar la diferencia a la que ella se debe, bosqueja lo heterogéneo como cualidad propia. Con esta definición se hace perceptible el sincretismo como aspecto central de la intertextualidad, aún más exactamente: como su complemento, en la medida en que la mezcla de códigos textuales, convenciones genéricas o procedimientos estilísticos (en el sentido estricto), como marca los textos intertextualmente estructurados, está en deuda con el principio sincrético. En otras palabras, intertextualidad quiere decir una dimensión textual; sincretismo, una cualidad textual y un conjunto de procedimientos que la produce.

En el texto intertextual el sincretismo realiza una sincronización, pero también una contaminación de estilos heterogéneos y de las experiencias semánticas y culturales acumuladas en ellos. Aquí la apelación a las estrategias de otras convenciones estilísticas puede significar que determinados elementos en el texto son adoptados de una manera en la que éstos se presentan a la vez como miembros de su estructura manifiesta y como elementos que perturban la coherencia de superficie al

remitir a la convención estilística ajena de la que provienen. El estilema «ajeno», que es empleado de manera autorreferencial y heterorreferencial, es una de las condiciones de la doble codificación del texto. *Grosso modo*, podemos hablar de una presentación anagramática del estilo ajeno, de su trans-posición en el nuevo contexto. El sincretismo se destaca como fenómeno semántico y textual que corresponde a un modelo cultural que logra vigencia alternadamente en la historia de los tipos culturales que se relevan.

El sincretismo, principalmente un fenómeno del texto semánticamente complejo, es también el «peligro» potencial en la producción de todo texto. Porque el estilo no mezclado, el llamado estilo puro, sólo llega a realizarse mediante medidas selectivas que se orientan según criterios supraordinados —estéticos, lógicos, éticos. La exigencia retórica del *decorum*, al igual que la de una relación de correspondencia entre *res* y *verba*, se basa en un criterio así. En el metatexto retórico, las restricciones que formulan el resultado de los procesos de selección, son registradas como reglas. La doctrina de los estilos construida triádicamente y las instrucciones que regulan la adscripción de estrato lingüístico, género y tema, ilustran documentalmente la orientación según ideas como *aptum*, *claritas* o *perspicuitas*. La doctrina de los tres estilos, que representa un sistema diferenciado y terminante de asignaciones y correspondencias, no sólo sondeó, en contextos culturales en los que logró vigencia, el material lingüístico allí ya existente en lo que concernía a determinados objetivos comunicacionales, sino que también fijó las relaciones entre las instancias participantes en la comunicación. El resultado es una relación de correspondencia, por así decir, carente de lagunas, que atañe al género discursivo, al objetivo del discurso, al estrato lingüístico, al tema del discurso. Toda expresión lingüística está referida a un estilo anclado en la jerarquía triádica, y cada uno de los estilos dispone de su propio repertorio de procedimientos (tropos, figuras) (cf. Dyck, J., 1966, y Fischer, L., 1968). La subdivisión del *genus dicendi* en *stilus sublimis sive gravis*, *medius sive floridus* e *infimus sive familiaris*, tiene consecuencias para el ordenamiento de los temas de que se ha de hablar, de las personas a quienes se habla y que hablan, de los afectos de que se sirve la persona hablante con relación a un objetivo del discurso, de los objetivos mismos del discurso, y, por último, de los procedimientos, de los estratos lingüísticos.

Un sistema estilístico tan rigurosamente regulador se basa en la exclusión y la reducción. Todo traspaso de las fronteras es una infracción de las reglas. Se comprende por sí mismo que todas las formas de la mezcla (formas macarrónicas, *mixobarbarismos*) que escapan al criterio del *decorum* no tienen ninguna oportunidad frente a una *latinitas* sin mezcla. La *latinitas*, que incluye la idea de la *claritas* y la *perspicuitas*, así como todas las propiedades constitutivas del orden estilístico correcto, y que asciende así al rango de la *proprietas* de todo lenguaje, deviene el ideal estilístico de aquellas lenguas nacionales que han adoptado la interpretación retórica del uso del lenguaje. Los manuales retóricos de diferentes países europeos pueden ilustrar documentalmente la imperativa vigencia de la doctrina de los tres estilos hasta muy entrado el siglo XVIII (Lachmann, R., 1983 a).[1] Eso quiere decir que contra el sincretismo, que podía hacer estallar una y otra vez el orden estilístico y desordenar las relaciones de correspondencia, se debían proclamar y mantener reglas de restricción diferenciadas.

Puesto que el «estilo» sincrético, al reaccionar al jerárquico, siempre reflexiona al mismo tiempo sobre aquél, se presenta como un estilo de una más alta complejidad, o también como un estilo que es no sólo contra-estilo y estilo de desviación, sino también meta-estilo. La más alta complejidad, desde luego, puede ser derivada no sólo de la secundariedad del sincretismo, sino también de su primariedad. Esta idea fue formulada en la poética histórica rusa (Veselovski, A., 1913). Según ella, sería concebible que un sincretismo elemental, por así decir, arcaico —que, en lo posible, correspondía a la polifuncionalidad de una situación comunicacional primaria que no requería la diferenciación en géneros discursivos y correspondientes estilos— uniera sonido (música), gesto (danza) y palabra (poesía), antes de que comenzara un desarrollo que diversificara los sistemas sígnicos. Este sincretismo arcaico, primario, fue disciplinado —eso deberíamos concluir— por el surgimiento de distintos objetivos comunicacionales y la introducción de las reglas restrictivas que garantizan esos objetivos, y así, al fin y al cabo, se lo hizo desaparecer. Como contra-reacción posterior es concebible un sincretismo «secundario» que se opuso a la jerarquía de estilos y desarrolló las estrategias del traspaso de las fronteras hasta convertirlas

[1] Ejemplar en lo que concierne a la retórica del *decorum* (bajo cuyo influjo se halla también la tradición rusa de este tipo) es *De eloquentia sacra et humana*, libri XVI (París, 1619) de Nicolás de Cusa.

en una especie de contra-retórica (que, como tal, sin embargo, no llegó a ser un metatexto explícito).

Semejante situación (cuya reconstrucción tiene, conforme a su naturaleza, rasgos especulativos) es la que parece reflejar la «menipea». A saber, con ella aparece el sincretismo de estilos como «estilo» que, en competencia con el sistema triádico orientado al *decorum*, creó una tradición propia. Si aceptamos una idea más de la poética histórica rusa, a saber: la de que los géneros artísticos conservan la memoria de su época arcaica, el contexto comunicativo original, el factor creativo (Bajtín, M., 1971, p.118),[2] entonces podemos, en lo referente al sincretismo, partir de que ha conservado características de su época arcaica y, para ser más precisos, lo ha hecho especialmente en el género mixto de la «menipea». En otras palabras, las formas estilísticas mismas, los estilos individuales, pueden ser considerados como portadores de memoria. El estilo sincrético incorpora su memoria al texto individual concreto. Este aspecto del sincretismo incluye el cruce y la mezcla de diferentes sistemas sígnicos (como correspondió a la situación arcaica), es decir, incluye el factor «multimedial», que desempeña un papel central en la historia del sincretismo.

Ahora bien, el sincretismo como procedimiento mezclador de estilos podemos observarlo también fuera del prominente género mixto de la «menipea»; por ejemplo, en la lírica del Barroco manierista. Y con ello se plantea también la cuestión, situada en un marco más amplio, del paradigma cultural que favorece especialmente el sincretismo o, de manera más general, de un modelo cultural correspondiente al sincretismo. Naturalmente, tampoco en esto podemos decir nada seguro, a lo sumo podemos sugerir una idea, a saber: la de un mecanismo cultural que o funciona sincrónicamente como confrontación de un modelo cultural jerárquico-purista, organizado centrípetamente, con uno centrífugo, desjerarquizante, o aparece como alternación de esos dos modelos.[3] Tal vez se puede hablar también de la dominancia alternante de

[2] Bajtín tomó, evidentemente, de Veselovski las ideas, centrales para su estética, del sincretismo arcaico y de la función de almacén que desempeñan las formas genéricas.

[3] La idea de un modelo cultural binario y un mecanismo cultural determinado por él se deriva de la tipología cultural de I. Lotman (Lotman, Iu., 1974; Lotman, Iu./Uspenski, B., 1977). Aplicada al complejo que aquí nos interesa, resulta el siguiente esquema binario:

los dos modelos, porque ninguno de los dos es eliminado nunca del todo. Mientras el paradigma cultural centrípeto o, mejor dicho, retórico y «estilocéntrico», empuja a la unificación y por eso impide procesos polisémicos, el paradigma centrífugo, propiamente poli-isotópico, da espacio para la conformación proliferante y el sentido proliferante. Ofrece cada vez más interpretaciones de la cultura a la cual es aplicable.

La tendencia a la creación de formas sincréticas (Lotman habla de «creolización»; Bajtín, de «hibridización»), como es comprobable en el Renacimiento, en el manierismo del período barroco, en el romanticismo, etc., se manifiesta en una serie de acciones culturales diferentes que, sin embargo, están en correspondencia unas con otras. En la praxis teórica del Renacimiento, por ejemplo, podemos distinguir la absorción de teoremas filosóficos heterogéneos (del neoplatonismo, de la gnosis, de la Cábala, del aristotelismo) que convergen con los de las ciencias exactas, la medicina y la jurisprudencia. La misma relación de contacto, cruce y solapamiento vale para la praxis literaria. Esto lo puede documentar ejemplarmente un texto como *Gargantúa y Pantagruel*, en el que, en el nivel temático, se parodia, en la inversión, la

---

Mecanismo cultural (modelos de representación y transformación)

Jerarquización	Desjerarquización
Exclusión	Inclusión
Unificación	Diversificación
Canonización	Descanonización
Totalización	Destotalización
Consenso oficial	Tendencia al esoterismo
Medida	Hipérbole, refinamiento
Positividad	Negatividad
Teleología	Ateleología
Monovalencia	Ambivalencia

Metatextos culturales

Retórica aristotélica	«Anti-retórica», *Rhétorique noire* (Barthes, R., 1970)
Estética del *bon-goût*	Concettismo
Formalismo } Neo-	Estética del lenguaje de Humboldt
New Criticism } aristotelismo	(en Rusia: Potebniá → Bajtín)
Estructuralismo (estructura, sistema)	Post-estructuralismo (dialogicidad, intertextualidad, sincretismo)

mezcla de los teoremas procedentes de los dominios mencionados y se esboza una estructura plurívoca mediante la sorprendente absorción de elementos de la cultura popular de la risa, de la cultura carnavalesca. La novela de Rabelais es, como ha demostrado Bajtín (Bajtín, M., 1986), una obra dentro de la tradición de la «menipea», el género sincrético *par excellence*, que permite todos los híbridos. Precisamente con esa obra se puede documentar la pertinencia del modelo cultural centrífugo, poli-isotópico. En la interpretación de Bajtín, el Renacimiento aparece como las nupcias de un sincretismo cultural que fusiona la cultura del pueblo —y ésta es ya una forma mixta por lo arcaico de su origen— con la alta cultura. En la obra de Rabelais se vuelve manifiesto ese cruce de las culturas, de sus funciones (como oficial y como no oficial) y sus tradiciones (neoplatonismo, hermetismo, mitología). El sincretismo de Rabelais deja ver claramente, en particular en el trato con los estilos ajenos absorbidos, que todo estilo individual que es transformado, parodiado y elaborado de cualquier manera que sea, adquiere carácter de rol. Al practicar ese juego de roles, el sincretismo no sólo exhibe las «sedimentaciones» semánticas que transporta un estilo como estilo histórico, sino que también saca de las incongruencias semánticas que surgen en el contacto de estilos formas de la plurivocidad. Por esa razón se torna comprensible el elemento generalmente lúdicro, lo carnavalesco de este tipo de textos, del cual también surge la risa.

Por el contrario, la producción de textos purista, jerárquica-seria, que es fundamentalmente agelásica, le reconoce a la risa, al *risus* como afecto que ocupa un lugar después del *ethos* y el *pathos*, un espacio libre estrechamente delimitado —sus licencias controladas retóricamente permiten hasta formas de la exageración y la mezcla. El *iocando ad risum movere* permite salirse de la relación de correspondencia regulada entre *res* y *verba*, precisamente para posibilitar el afecto de la risa. Así la comicidad del lenguaje consigue una oportunidad: la *amphibolia*, la metáfora cómica, el barbarismo, el *soloecismus*, la *ridicula hyperbola* y la *ridicula amplificatio* son formas en las que tiene la ocasión de actuar, al igual que en el *ornatus* empleado irónicamente, es decir, inadecuado al objeto. Pero también las instrucciones retóricas aflojadas bajo el afecto del *risus* son, al fin y al cabo, sujetadas por el *decorum*. Entre las dos posibilidades del *iocandi genus*: el *honestum, urbanum genus* y el *indecens, scurrilum genus*, la regla de la adecua-

ción le da la preferencia a la primera. La contraposición de *urbanitas* (o sea, el ideal estilístico aristotélico del *asteion*) y *scurrilitas* deja ver claramente que sólo la última sería la verdadera transgresión de los límites: el juego de palabras chocarrero.

En los marcos del manejo sincrético del lenguaje, el elemento lúdicro está ligado no sólo a lo cómico, sino también, como forma hipertrofiada, a lo grotesco, monstruoso y excéntrico. Lo monstruoso, en su doble acepción de «descomunal» y «que-se-muestra», es un rasgo en particular de la lírica manierista. En el procedimiento principal de la lírica manierista, el *concetto*, las estrategias sincréticas de la violación del *decorum*, la polisemia, la hipertrofia, son concentradas hasta formar un contra-estilo, que también es sometido a reflexión y representado en una teoría propia: en la doctrina del *acumen* (Lachmann, R., 1983 b). Cierto es que ésta es parte de la doctrina retórica, pero —como demuestran los más prominentes tratados de los concettistas— la deroga conceptualmente. El procedimiento del antiestilo, elevado a estilo, es capaz de establecer durante cierto tiempo un «standard», aunque sea esotérico.

En el concepto del *concetto* se ve fundamentada por vez primera en la historia de los estilos una idea estilística que suspende el concepto del *stilus*, del *genus dicendi*, de la retórica transmitida en el curso del tiempo. Puesto que en los correspondientes metatextos el *concetto* es perfilado como forma de la hipertrofia, de la metáfora monstruosa que deroga el código de la semejanza establecido, como forma del extremo verbal, de la mezcla, pero, ante todo, del juego de palabras polisémico, asciende hasta el rango de un contraconcepto respecto a *stilus*, un contraconcepto que está asegurado teóricamente y que reclama un status metatextual. Es decir, sólo con el siglo XVII hay en el nivel de los metatextos una simetría entre los términos de la retórica que favorece a la tríada de estilos y a su restrictiva estética de procedimientos y los términos de una tratadística que positiviza el contraconcepto. Así el *concetto* como concepto positivo sustituye aquellos conceptos que califican de manera puramente negativa como *falsa* o *corrupta eloquentia*, con los que en la historia de la retórica y de la doctrina de los tres estilos se caracterizaron las infracciones, y éstas eran siempre las del sincretismo. Es, ciertamente, significativo que en el curso de la creciente crítica al concettismo y del gradual desmantelamiento del mismo se revitalizaron argumentos que en nada se diferencian de la

topología negativa de los juicios de crítica del estilo de la Antigüedad. Los argumentos del *buon gusto*, la exigencia del *decorum* de la Arcadia y de las restantes escuelas clasicizantes del finalizante siglo XVII, emplean una terminología y una argumentación como las que están trazadas en el *Dialogus de oratoribus* de Tácito (cf. Heldmann, K., 1980).

El *concetto*, el sincretismo positivizado, cae ya en el campo de la falta de gusto y no tiene ninguna oportunidad en el nivel de los metatextos paradigmáticos, pero, en cambio, su acción en el terreno de la producción de textos no carece de consecuencias. La cuestión del destino ulterior del sincretismo en el nivel de los metatextos se impone. En las poéticas del romanticismo y, más tarde, en las del simbolismo, el postsimbolismo, el surrealismo, etc. —metatextos, pues, que no se hallan ya en confrontación directa con la doctrina retórica ortodoxa—, conceptos como grotesco, arabesco (trasladado a los fenómenos literarios, por lo menos desde el romanticismo), símbolo, el absurdo, extrañamiento, pueden ser asociados con la tradición sincrética. Descentramiento, pluralización del sentido, conglobación [*Komplexion*] del sentido y dispersión del sentido formulan aspectos parciales; también los conceptos de dialogicidad e intertextualidad están dentro de la tradición del pensamiento sincrético.

Ciertamente, a Bajtín, con sus conceptos centrales, le corresponde estar dentro de esa tradición (Lachmann, R., 1984): su interpretación de Rabelais, su definición del Renacimiento como cultura sincrética (para nuestra tipología, un tipo ideal) y su historiografía de la sátira menipea (*satira* — *satura*) como la historia de la mezcla de géneros o de discursos desde la Antigüedad hasta el siglo XIX (una historia que se puede seguir escribiendo) demuestran documentalmente que él tiene su lugar en la disputa entre las posiciones ortodoxa y no ortodoxa. La teoría bajtiniana se destaca en particular en el dominio de la definición de la mezcla de lenguajes y la interferencia lingüística. En *Estética de la creación verbal*, Bajtín asocia la mezcla como fenómeno de orden lingüístico, textual y cultural con su concepto de la palabra dialógica. Por eso su definición de la palabra híbrida se refiere también a la dialógica. He aquí la cita:

> Llamamos construcción híbrida a aquel enunciado que por sus características gramaticales (sintácticas) y composicionales pertenece a un único hablante, pero en el que, en realidad, se

> mezclan dos enunciados, dos maneras de hablar, dos estilos, dos lenguas, dos horizontes de sentido y de valoración. (Bajtín, M., 1979, p. 195). [4]

Dos estilos —en otra parte él habla de más estilos, de pluralidad de estilos— que son mediados en un enunciado por un sujeto hablante, son la condensación del mismo procedimiento que vale para un texto entero. Porque lo que Bajtín quería decir con supresión de las fronteras de lo sintáctico y lo composicional, es aplicable al texto completo en la medida en que éste funciona como un enunciado. (Lo mismo se puede decir de la cultura como un texto.) A Bajtín lo que le interesa entonces es principalmente hacer prevalecer su categoría de lo dialógico, una categoría positiva desde el punto de vista comunicativo, conciliadora, que describe la descripción [*die Beschreibung (...) beschreibt*] de una conglobación semántica dinámica. Para ser más precisos, que lo hace de modo que, en el contacto dialógico que produce el texto manifiesto en las relaciones de contigüidad de los estilos ajenos reunidos, el gesto de desprender precisamente esos estilos ajenos de sus respectivos contextos parece superado como en una síntesis semántica.

Pero, si suponemos dominante el aspecto de la diferencia semántica que surge mediante la fricción de los estilos, mediante la heterogeneidad monstruosa, entonces se presenta a la vista algo más bien inarmónico. La dispersión del sentido uno que el sincretismo produce, significa que la cultura no puede llegar a estar en calma. Ésta no puede adquirir una forma ni cuajada ni verdadera, puesto que el texto se niega a reproducirla. La «menipea» tiende, a pesar de su «realismo» —y esto lo demuestra también el análisis bajtiniano—, a la desintegración de la imagen de una realidad concreta. La acción de sentido sincrética es la de la disolución del núcleo de sentido y el simultáneo despliegue proliferante del sentido acumulado procedente de diferentes contextos.

Ahora la mezcla y la proliferación pueden ser interpretadas como expresión de una negatividad (el sentido permanentemente móvil y escurridizo, la «realidad» no representable y, por último, lo *ineffabile* de la verdad), puesto que la forma híbrida, dialógica-plurívoca, la palabra como contra-palabra que cruza diferentes posiciones de sentido y como parodia, impide la mónada de sentido. La difusión del sentido aspira al

[4] Esta posición bajtiniana, en mi opinión, debería ser vista siempre en conexión con la idea, desarrollada por V. Volóshinov, de la «interferencia de discursos» (*rechevaia interferentsiia*) (Volóshinov, V., 1975).

metasentido, que rebasa la expresabilidad. Nos limitamos a sugerir esa implicación, tanto más cuanto que no es aplicable a todos los estilistas del sincretismo. Sin embargo, vale, ciertamente, para los magos del juego de palabras (Morgenstern, Jlébnikov y otros) entre ellos. A saber: en el elemento lúdicro mismo, que logra realizarse tanto en el ocultamiento del sentido como en la demostración de la forma, se unen el carnaval del lenguaje y la magia del lenguaje. El refinamiento del sincretismo trabaja con sus procedimientos de la alusión, el enmascaramiento, la polisemia, el rodeo (que nunca llega a la meta), y por ende con su *obscuritas*, *ambiguitas* y *amphibolia*, en una estética negativa de la impropiedad y, en forma agudizada, de la criptomanía semántica. Los estilistas prominentes del sincretismo (Rabelais, los concettistas-manieristas, Jean Paul, Heine, Dostoievski, Belyi, Nabokov —todos, sin excepción, jugadores con el estilo ajeno y el sentido ajeno) son criptómanos que provocan el arte del desciframiento de los receptores, la «*cryptogrammic paperchase*» (Nabokov, V., 1955) del sentido ex-céntrico.

Pero la estética «negativa» de estos y otros autores no es sólo críptica; también es demostrativa. Demostrativa porque pone al desnudo sus formas como formas (por ende, un arte formalista negativo) y porque es teatral. A saber: los estilos ajenos (roles y máscaras incluidos) son citados, declamados, traídos en una *mise en scène* al escenario del texto. Teatral es también su orientación multimedial, como, por ejemplo, se presenta en el letrismo, en las *carmina figurata* y formas comparables, del manierismo al dadaísmo y el futurismo. Teatral es también, por último, el juego que pone al desnudo la palabra, que expulsa de ella la univocidad del sentido, la hace ex-céntrica. La tras-posición del núcleo semántico de la palabra ocurre a través de la contaminación con otras, a través de la transgresión semántica, pero también a través del despliegue del recuerdo semántico que una palabra le imprime a las otras. En suma: las acciones textuales sincréticas del texto crean de manera demostrativo-juguetona y críptico-mágica lo ex-céntrico del sentido.

Sin entrar en la cuestión de si las distintas literaturas nacionales han producido tradiciones propias de sincretismo, debemos caracterizar en tres ejemplos formas sincréticas de la literatura rusa, que en lo posible dan ocasión de poner de relieve determinados tipos, o por lo menos funciones, de lo sincrético. Se trata de Dostoievski, Belyi y Maiakovski.

Dostoievski, al que Bajtín presenta como continuador de la tradición menipea (que se ha vuelto críptica y ha caído en el inconsciente literario) y como un hiperbólico del principio polifónico en el comienzo de la novela europea moderna, ahora, en efecto, puede ser calificado de sincretista de corte (mezcla) especial. No sólo la dimensión macrotextual de sus novelas (y relatos) es afectada por un trazo mezclante, que amalgama los más diferentes modos narrativos, sentimentalista-realistas contemporáneos y hagiográficos obsoletos: la poética del asesinato, el suicidio, el secreto y la tensión de la *gothic novel* en la versión purificada y enturbiada a la vez de la *école française* (Víctor Hugo, Eugène Sue, Jules Janin) y en la continuación refinada (E. A. Poe) se encuentra con el estilo sensacionalista y anecdótico de la prensa callejera, absorbe elementos de la novela rusa sentimental y del realismo, y, para ser más precisos, de un realismo que traslada un concepto de realidad de lo extremo, fantástico y grotesco. Ésta es la confirmación de la formación de híbridos inmanente al género de la novela, argumento en favor de las raíces menipeas de la misma. Dostoievski funde esos modos en el trazo de tratados historiosóficos del siglo XIX, de disputas religioso-filosóficas, deja oir la entonación de los manifiestos que tratan sobre terrorismo, anarquismo y socialismo y deja que se trasluzca un fondo —y este sería el modo obsoleto— que inserta modelos narrativos de las vidas de santos rusas antiguas y de la literatura herética. (Aquí no es preciso tratar, en absoluto, sobre cómo Dostoievski emplea esas diferentes tradiciones al parodiar géneros serios, nobilitar géneros triviales, etc.). Ahora bien, esta mixtura de formas que asocian distintos géneros, que constituye la macroestructura de la novela, tiene también consecuencias para la microestructura de ésta, en particular en el dominio de lo semántico. Los estilos de representación a que ha apelado Dostoievski transportan, para él, un modelo de interpretación para la elaboración de la historia, de la realidad, del mundo, cuyo substrato mítico él sabe liberar. Pero son eslabonados unos con otros de tal manera que se interpretan mutuamente. El modelo herético interpreta el anárquico; el de novela de horror, el apocalíptico. Pero eso dista de ser todo. Dostoievski hace suyos también modos contemporáneos de interpretación (ante todo, los que pueden ser considerados como anticipación de conceptos psicoanalíticos —concernientes a los fenómenos de la histeria y la epilepsia—) que él, no por casualidad, asocia a

otros conceptos, una vez más en estructuras explicativas que se cruzan. Son los de la bufonería en Cristo, el doble, la posesión, lo extático, etc.

En suma, lo que encontramos es un sincretismo semántico de los significados móviles, que se dominan unos a otros alternativamente, en cada ocasión temporalmente, los cuales contradicen toda formación de jerarquía. Se llega a estratificaciones de fondos de sentido en un único significante; por ende, a codificaciones múltiples. Son los protagonistas de sus novelas, enredados en acciones excéntricas, poseedores de psiques excéntricas («grotescas» diría Bajtín), expresadores de ideologemas, mitologemas excéntricos, los que asumen esos papeles de significantes y «padecen» esas codificaciones múltiples. Todo personaje (esto vale especialmente para *Los diablos*), aunque entone su respectiva «voz» propia, está penetrado por ese modelo heterogéneo. Y todos los personajes en el conjunto representan un tipo de «trans-sujeto» que une las duplicaciones y multiplicaciones. Cada personaje individual aparece como híbrido y como instancia que trasciende su propia voz en la polifonía de la novela. Así pues, la polifonía —una de las palabras clave de Bajtín— deviene aquí estrategia central del sincretismo. Para ser más precisos: como «orquestación» de posiciones competidoras, rivalizantes, antinómicas o simplemente opuestas, ninguna de las cuales se presenta como única articulación de la verdad y ninguna de las cuales puede prometer la única nota final (acorde, armonía). Más bien, los distintos «idiomas» especiales, los religiosos, políticos, axiológicos, tienden a acercarse y de nuevo a apartarse, sin eliminar a ninguno de ellos y sin establecer un orden de rango. Toda voz está en sí escindida, es una voz doble, logra realizar un acto dialógico del habla en el que por lo menos dos voces entran en contacto (Bajtín, M., 1971).[5]

También la novela de Dostoievski como un todo tiene una doble orientación: una es narrativa, lineal, la otra es semántica, reiterativa, cíclica. La orientación narrativa despliega en su enfoque teleológico a la semántica, que es ateleológica. Y precisamente en ese plano semánticamente estructurado se destaca el refinamiento extremado del sincretismo: las alusiones, señales, citas, son depositadas en un sistema de cruces, traslapamientos, repeticiones, inversiones, escaladas, etc., en un sistema que, desde luego, posee un alto grado de organización —la

[5] Cf. sobre esto el examen crítico que aparece en W. Schmid (1973).

regularidad de lo irregular. Esta estructura semántica, como caracteriza también a otras novelas de Dostoievski, vale para una serie de textos sincréticos, en particular para los del presente, en los que la orientación teleológica está siendo reducida en una medida creciente. La excentricidad del texto sincrético, que domina el «telos» narrativo, revela la excentricidad del sentido. En el caso de Dostoievski, el sincretismo es una clara expresión de una estética negativa.

Andrei Belyi, teórico de la intertextualidad «*avant la lettre*» y uno de sus más artificiosos practicantes, desarrolla en su novela *Petersburgo* (1913) un sincretismo que —aunque basándose en una «seria» filosofía de la cultura— en la transformación de estilos ajenos y mitos practica un juego predominantemente paródico con ellos. El estilo ajeno es evocado como representante de una tradición poética, una época literaria o un autor mediante la cita de sus señales características. Así, por ejemplo, etimologías poéticas, alogismos, retruécanos, repeticiones de sonidos y procedimientos descriptivos evocan la «imagen» del estilo de Gógol. La estructura narrativa de su novela resulta un montaje de *Los diablos* de Dostoievski (en todos los aspectos antes mencionados), de *El jinete de bronce* de Pushkin, de elementos reverbalizados de la ópera *La dama de pique* de Chaikovski (a la que, a su vez, le sirve de base el texto de Pushkin), de elementos de obras de Tolstoi y Chéjov (Holthusen, J., 1979; del mismo autor, 1985; Steinberg, A., 1977).

Este sincretismo no es aditivo, sino implicativo, y permite reconocer, a través de la parodización, un concepto que positiviza la proyectabilidad de textos en textos, de culturas en culturas (Lachmann, R., 1983 c). O en otras palabras: la experiencia codificada en los textos y los modos de codificación que almacenan esa experiencia, construyen una dimensión textual en expansión, que permite que en todo nuevo texto sean escritos simultáneamente y despertados nuevamente los textos más viejos, casi muertos. Todo signo introducido en la circulación cultural se refleja en la memoria de la cultura y está así disponible. Por consiguiente, el acto sincrético es, al mismo tiempo, un acto sumativo, que se realiza a lo largo de un eje temporal. Tal vez se puede hablar aquí de un sincretismo de capas culturales representadas por textos, cada una de las cuales reflexiona sobre las «subyacentes», es decir, un sincretismo de capas con orientación fuertemente diacrónica. Esto se vuelve particularmente perceptible en los procedimientos transformadores de mitos. Así, por ejemplo, en la reconstrucción del mito de

Saturno o de los mitos de Apolo y Dionisos se intercalan lo mismo mitologemas de la tradición hermética que la oposición nitzscheana de apolíneo y dionisíaco; antroposofismos steinerianos se fusionan con elementos significativos de las mitologías hindú, persa y egipcia y, no en último término, con «dogmas» de la tradición herética rusa.

Este *bricolage* no almacena los citados mitologemas unos al lado de los otros, sino unos dentro de los otros, y produce una peculiar transparencia de sentido. Sí, sugiere la idea de una reencarnación del sentido, una idea que, por la ludicridad paródica de la novela, pierde, desde luego, su peso patético. El pronunciado aspecto diacrónico del mezclar, que posibilita hasta cierto punto (en la reencarnación) una conglobación, una intensificación (lento aumento del potencial de sentido), es despotenciado por uno de sentido contrario, el de la difusión y la dispersión. Ambos valen para la praxis de Belyi y ambos hallan su posterior eco teórico en la teoría de la novela de Bajtín. La idea de las huellas que todo signo trae de los contextos en que estaba activo e introduce (almacenándolas) en el nuevo contexto, compite con la de la atomización del sentido en el contacto con otros signos. Por ende: la dispersión en la acumulación, la composición en la descomposición del sentido. Ambos movimientos, el del sincretismo, la suma y la acumulación, y el de la dispersión y la disolución, no admiten consolidaciones.

Maiakovski, en la «Oda a la Revolución», se sirve del sincretismo persuasivamente para hacer prevalecer una tesis de crítica del lenguaje y del estilo, que está dirigida al panegírico contemporáneo de la Revolución. La confrontación demostrativa de dos estilos y dos capas de lenguaje que parece reflexionar alternativamente sobre la función ideológica de éstos, pasa a ser el verdadero tema. La antítesis empleada retóricamente entre el más alto nivel de la tríada de estilos, como era obligatoria para la lengua literaria rusa del siglo XVIII, y los vulgarismos de los sublenguajes, aún no admitidos como lengua literaria, del mundo del trabajo y del ejército, es lo que deviene el principio organizador de la oda a la Revolución. La confrontación de los campos lexicales admite la «creolización» de los mismos (el propio Maiakovski habla de «mezcla», *smes'*). La lengua creolizada de un texto, que no hace caso de ataduras estilísticas y genéricas, la entiende Maiakovski como una reacción a las «palabras congeladas» (*zastyvshie slova*) de una lengua a la que le está negado el contacto dialógico con toda otra. La fricción de un material de palabras heterogéneo, cuyo

modelo está señalado en el título «Oda a la Revolución», produce violentamente ese contacto («minero» y «devotos inciensadores», «carbonilla» y «aureola»). Las palabras, sobre todo las sublimes (eslavismos eclesiásticos, arcaísmos), arrastran consigo su dependencia funcional de determinados estilos (estilo elevado) y éstos, a su vez, de determinados géneros (oda).

Se hace evidente que los distintos lexemas sumergidos en el crisol son empleados por Maiakovski también como señales de referencia que se asocian a una determinada convención estilística o genérica. Lexemas como «oda», «oh», «gloria», o solemnes frases de oda como «en éxtasis exalto yo», indican esa función, pero precisamente esos giros son también los que incorporan un vocabulario panegírico ajeno, que tiene su puesto en la oda cortesana de alabanza del siglo XVIII. El que Maiakovski se sirva de esas formas prefabricadas y de las tradiciones estéticas e ideológicas que ellas representan, tanto al utilizar como al parodiar el potencial retórico de la oda panegírica, hace aparecer la «creolización» como «crítica de la ideología» e impide que la oda se presente como oda.

El género de la oda citado, que apela a la actitud afirmativa del panegírico del siglo XVIII, aquí no tiene que ser restaurado para la alabanza de la Revolución de Octubre. Porque la refracción del pathos en el híbrido neutraliza no sólo la función afirmativo-panegírica de la tradición histórica de la oda, sino también la tendencia odificante del lenguaje oficioso de la Revolución (Lachmann, R., 1980). Oda y Revolución se apartan como «acciones» culturales incompatibles. Y, sin embargo, la mezcla crea un diálogo de la ambivalencia que se manifiesta en los predicados oximorónicos de la Revolución enumerados en la forma de letanía (citada) («heroico» y «brutal», «mezquino» y «sublime»). Y por este rodeo —es decir, la usurpación dialógica del estilo de la oda, la revelación de su ideología afirmativa— Maiakovski puede reideologizar la oda sin extinguir la ambivalencia. Es la ambivalencia de lo poético (*poetovo*) en oposición a la palabra oficiosa lo que Maiakovski le imprime al lenguaje que bosqueja la imagen de la Revolución, una ambivalencia que ha tenido su origen en la mezcla que ha desenmascarado los estilos como estilos en su dimensión ideológica.

Los tres ejemplos, que se hallan entre los extremos de un sincretismo funcionalmente libre, por así decir, descubierto, y un sincretismo funcionalmente comprometido, pragmático, liberan el potencial

semántico y cultural de los estilos, géneros y mitos en recíproco desenmascaramiento, comentario y descomposición. Parece que sólo el gesto sincrético es capaz de realizar eso, porque recibe los elementos reunidos en su respectiva «ajenidad» —como «una síntesis sin ocultamiento de la heterogeneidad de lo citado dentro».[6] Esta acción anti-estilo, arcaica (primaria) y reflexiva (secundaria) a la vez, que bosqueja sumas de cultura y las cancela a la vez, remite también en el sentido excéntrico, no localizable, a la memoria de la cultura.[7]

Traducción del alemán

Bibliografía

BAJTIN, M. (1971), *Probleme der Poetik Dostojevskijs*, Munich.

——— (1979), *Die Ästhetik des Wortes*, ed. por R. Grübel, Frankfurt.

——— (1986), *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, ed. por R. Lachmann, Frankfurt.

BARTHES, R. (1970), «L'Ancienne rhétorique», en *Communications*, 16.

BELYI, A. (1982), *Petersburg*, traducción alemana de la tercera edición rusa de 1922, trad. por F. Dalitz, Berlín.

DOSTOIEVSKI, F. (1977), *Die Dämonen*, trad. por A. Rahsin, Munich.

DYCK, J. (1966), *Ticht-Kunst. Deutsche Barockpoetik und rhetorische Tradition*, Bad Homburg.

FISCHER, L. (1968), *Gebundene Rede. Dichtung und Rhetorik in der literarischen Theorie des Barock in Deutschland*, Tubinga.

GUMBRECHT, H. U. y LINK-HEER, U., EDS. (1985), *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachhistorie*, Frankfurt.

HELDMANN, K. (1980), «Dekadenz und literarischer Fortschritt bei Quintilian und bei Tacitus», en *Poetica* 12/1, pp. 1-23.

[6] B. Menke en el debate del Coloquio de la IUC, en marzo-abril de 1985.

[7] Cf. sobre esto los resultados de Gumbrecht, H. U. y Link-Heer, U., eds., (1985).

HOLTHUSEN, J. (1979), «Andrej Belyj, Petersburg», en: Zelinsky, B., ed., *Der russische Roman*, Düsseldorf, pp. 265-289.

———— (1985), «Humor im russischen Symbolismus. Über eine mehrstufige Cechov-Paraphrase in Andrej Belyjs Petersburg», en *Slavica Gandensia*, 12, pp. 107-111.

LACHMANN, R. (1980), «Intertextualität in der Lyrik. Zu Majakovskijs Oda revoljucii», en *Wiener Slawistischer Almanach*, 5, pp. 5-23.

———— (1983 a), «Das decorum als totales Stilprinzip. Zum Rhetorikkonzept des Feofan Prokopovic», en *Slavistische Studien zum IX. Int. Slavistenkongress in Kiev*, Colonia-Viena, pp. 267-282.

———— (1983 b), «Die problematische Ähnlichkeit. Sarbiewskis Traktat 'De acuto et arguto' im Kontext concettistischer Theorien des 17.Jahrhunderts», en: R. Lachmann, ed., *Slavische Barockliteratur. II*, Munich, pp. 87-114.

———— (1983 c), «Intertextualität als Sinnkonstitution. Andrej Belyjs 'Petersburg' und die fremden Texte», en *Poetica*, 15/1-2, pp. 66-107.

———— (1984), «Bachtins Dialogizität und die akmeistische Mythopoetik als Paradigma dialogisierter Lyrik», en *Das Gespräch. Poetik und Hermeneutik XI*, ed. por K. Stierle y R. Warning, Munich, pp. 489-516.

LOTMAN, IU. (1974), *Dinamicheskaia model' semioticheskoi sistemy*, Moscú. [N. del T.: Cf. trad. al español en: I. M. Lotman, *La semiosfera*, selec. y trad. por Desiderio Navarro, t. II, Cátedra, Madrid, 1998.]

———— y USPENSKI, B. (1977), «Die Rolle dualistischer Modelle in der Dynamik der russischen Kultur (bis Zum Ende des 18. Jahrhunderts)», en *Poetica*, 9/1, pp. 1-40.

MAIAKOVSKI, V. (1966), *Ode an die Revolution*, trad. por H. Huppert, en: V. Maiakovski, *Ausgewählte Werke*, ed. por L. Kossuth, tomo 1: *Gedichte*, Berlín.

NABOKOV, V. (1955), *Lolita*, Reinbek bei Hamburg.

SCHMID, W. (1973), *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostojevskijs*, Munich.

VESELOVSKI, A. (1913), «Tri glavy iz istoricheskoi poetiki», en: A. Veselovski, *Sobranie sochinenii*, San Petersburgo.

VOLOSHINOV, V. (1975), *Marxismus und Sprachphilosophie*, Frankfurt.

*¿Cuán postmoderna es la intertextualidad?**

Manfred Pfister

1. Postmodernismo e intertextualidad

Permítaseme admitirlo desde el principio: no soy un postmodernista. Para blandir una etiqueta como esa, mi conciencia de la volubilidad de tales rotulados y mi escepticismo respecto a tales construcciones de la historia que lo abarcan todo tendrían que estar menos desarrollados. Sobre todo, algunas versiones de este concepto están inspiradas por actitudes hacia la realidad contemporánea que hallo extremadamente dudosas, y la gama entera de versiones del postmodernismo cubre construcciones de la relación entre pasado y presente que son demasiado divergentes para invitar a una aceptación al por mayor (Pütz/Freese 1984). Las razones por las que este concepto ha sido acuñado y por las que ha llegado a extenderse tan ampliamente como etiqueta periodística, son fácilmente comprensibles; después de todo, el «modernismo», que se ha dedicado tan enérgicamente a ser contemporáneo y de actualidad, no puede permanecer por seis, ocho o diez décadas sin perder sus facultades de provocación y «deteriorarse» hasta convertirse en «modernismo clásico». No obstante, hasta donde puedo entender la

* «How Postmodern is Intertextuality?», manuscrito, texto de una de las cinco conferencias ofrecidas por el autor en el marco del II Encuentro Internacional de Criterios (La Habana, febrero-marzo de 1989). Fue publicado más tarde en Heinrich F. Plett, ed., *Intertextuality*, Berlín – Nueva York, de Gruyter, 1991, pp. 207-224.

necesidad de un nuevo concepto para nuevas especies de contemporaneidad, hallo difícil incluir construcciones por completo divergentes de la contemporaneidad bajo el solo epígrafe de postmodernismo.

En cuanto a la relación entre modernismo y postmodernismo, por lo menos tres concepciones diferentes y del todo heterogéneas están compitiendo entre sí. La *primera*, que tiende a tomar la arquitectura como su paradigma, considera el postmodernismo como un movimiento revisionista, como el intento de deshacer el modernismo —en este caso, el funcionalismo de la Escuela de la Bauhaus— y regresar a un estilo sincrético que vuelve a repetir las formas arquitectónicas de períodos anteriores e incluso vuelve a emplear el ornamento, que en otro tiempo, en el apogeo del modernismo, era castigado como un crimen por el influyente Adolph Loos. Una *segunda* versión del postmodernismo, de la cual Leslie Fiedler puede servir de ejemplo, ve el postmodernismo no como un modernismo deshecho, sino como una ruptura con el modernismo, un rompimiento con el modernismo al igual que con todas las cosas del pasado, una revuelta que está orientada hacia el futuro y tiene sus raíces en las mitologías triviales de los medios masivos y la cultura pop, y no, como el modernismo, en la onerosa carga de la historia y su herencia cultural (Fiedler 1965 y 1975). La *tercera* versión, la de, por ejemplo, Ihab Hassan, Gerald Graff y Jean-François Lyotard (Hassan 1971, Graff 1973, Lyotard 1979), presenta el postmodernismo como la lógica extensión y culminación del modernismo, como una vuelta adicional y final de la tuerca de ese proceso de modernización que comenzó en el siglo XIX, si no antes.

Si hay algún denominador común para estas diferentes construcciones del postmodernismo, está en el elemento de lo parasitario: la cultura postmodernista se presenta como una juguetona *mise en scène* de materiales y procedimientos dados de antemano, y éstos pueden ser tomados del museo imaginario de los estilos históricos, o del almacén de artefactos pop todavía no tocados por la Alta Cultura (Jameson 1984), o del repertorio de las estéticas y las prácticas modernistas. En un mundo que es experimentado como totalmente contingente y fortuito; bajo el sol poniente del *fin de millénaire*, cuando la historia parece haber llegado a su fin y cuando todo lo que parece posible es algún sainete [*afterpiece*] posthistórico, algún postludio carnavalesco; en un callejón sin salida político en el que las contradicciones económicas, ecológicas e ideológicas, particularmente en las sociedades occidentales

más avanzadas, están pasando cada vez más a ser consideradas inaccesibles al análisis racional y a la planificación instrumental e insolubles mediante estos; en un nivel de conciencia que ya no nos permite considerar la realidad como algo que ha de ser experimentado de manera directa e inmediata, puesto que nos llega siempre pre-estructurada por el lenguaje, pre-formada por la cultura y filtrada a través de los medios masivos; en tal situación, en la que «algo así como un espacio natural sobre el que no se haya hablado, libre, se ha vuelto tan bueno como inconcebible» (Schöpp 1985, 333), tiene que surgir un nuevo alejandrinismo de la cita, la parodia y el *travesti*,* que juegue sus serenos, embriagados o desesperados juegos con los sobrantes de la herencia cultural y los desperdicios de la industria cultural. «Perdido en la casa de espejos»: ésa es la metafora de John Barth para ese estado de conciencia, que es, a la vez, de euforia y de desconcierto (Barth 1968). Perdido en un laberinto de espejos: así Ambrose, héroe de Barth, va haciendo eses a través de un laberinto de ficciones que se reflejan unas a otras, a través de un mundo en el que «espejos reflejados en espejos son todo el espectáculo» (Yeats 1950, 375). En tal situación, el arte y la literatura no pueden seguir siendo un simple reflejo de la realidad, los tradicionales *speculum vitae* y espejo sostenido ante la naturaleza, puesto que se vuelven espejos distorsionadores que reflejan otras imágenes de espejo y proyectan más reflejos en este páramo de espejos.

La producción de arte y literatura bajo estos auspicios deviene más bien un reciclaje de material de desecho que un acto de creación; se convierte en una «tecnología de saber simbólico gastado» y un «reciclaje de los desechos semánticos», para citar metáforas de Botho Strauss tomadas de la tecnología nuclear (Strauss 1977, 85). Este desarrollo no ha tenido lugar en un vacío teórico; en realidad, ha estado acompañado por una teoría particular que lo legitima y que redefine el status de los textos y de sus productores. Esa teoría es la teoría de la intertextualidad, que surgió en Francia en el contexto de la revolución cultural del 68 y de la que ávidamente tomaron posesión los postmodernistas norteamericanos. En el mismo año de 1967 en que Julia Kristeva acuñó, o más bien puso en circulación, la palabra *intertextualité* (Kristeva 1967), el novelista y profesor estadounidense de literatura John Barth anunció que habíamos entrado en una nueva fase en la his-

* N. del T.: Burla satírica de una obra, en la cual (a diferencia de la parodia) se mantiene el contenido y se cambia la forma.

toria literaria, una fase dominada por la «literatura del agotamiento» (Barth 1982), una fase terminal en la que todo el ímpetu creativo estaba agotado y en la que la originalidad sólo sobreviviría en la forma de juegos sofisticados con los textos existentes y las estructuras tradicionales, es decir, en la forma de alusión, cita, parodia y collage. Las intenciones que se hallan tras las formulaciones programáticas de la Kristeva y Barth son diferentes: en el caso de la Kristeva, son revolucionarias y de crítica de la subjetividad burguesa, mientras que Barth está marcado por una actitud ambigua hacia el *haut goût* de la cultura burguesa reciente. Lo que comparten es, sin embargo, la idea de que cada texto está atrapado en una red de relaciones y referencias con otros textos. De manera similar, Raymond Federman, crítico y novelista al igual que Barth, ve la producción literaria como un caso de «pla(y)giarism»* continuado, es decir, como una combinación de lo lúdicro con lo intertextual, como un plagio juguetón y consciente de sí (Federman 1975/76). Y, para mencionar un ejemplo más, Harold Bloom, uno de los líderes de la Escuela de Yale, describe la historia literaria en términos de un guión de antagonismo, en el cual cada poeta mayor, al sufrir de «La angustia de la influencia», idea su propia individualidad y originalidad en contraste con la de maestros anteriores, participando así en un dialogo intensivo, aunque mayormente negativo, con ellos (Bloom 1973). En *Poesía y represión*, da un paso más y desmantela completamente la noción idealista tradicional de un texto completo en sí mismo, autónomo:

> Pocas ideas son más difíciles de disipar que la «dictada por el sentido común» de que un texto poético es completo en sí mismo, de que tiene un significado o significados averiguables sin referencia a otros textos poéticos. (...) Por desgracia, los poemas no son cosas, sino sólo palabras que se refieren a otras palabras, y *esas* palabras se refieren a otras palabras más, y así sucesivamente en el mundo densamente superpoblado del lenguaje literario. Todo poema es un interpoema, y toda lectura de un poema es una interlectura. (Bloom 1976, 2 y s.)

En este momento la intertextualidad ha devenido la marca de fábrica misma del postmodernismo. Uno de los más influyentes propagadores del postmodernismo, si no su inventor, Ihab Hassan, considera que la

* N. del T.: «palabra-maleta» que combina los vocablos ingleses «plagiarism» (plagio) y «play» (juego).

conciencia de que la originalidad en estos ultimos días en la historia sólo puede residir en una novela que trate con material de segunda mano, es el sello distintivo de un postmodernismo atrapado en la compulsión de repetir interminablemente y de maneras siempre nuevas lo que ha sido pensado y dicho antes (Hassan 1982). Leslie Fiedler, Gerald Graff y los demás voceros en el debate norteamericano sobre la existencia y esencia del postmodernismo, están de acuerdo con él. Un observador distanciado desde Europa, Douwe W. Fokkema, también está de acuerdo y define el postmodernismo en términos de intertextualidad: «El postmodernista está convencido de que el contexto social está constituido por palabras, y de que cada nuevo texto está escrito encima de uno anterior» (Fokkema 1984, 46). Fokkema afirma que el origen de esta imagen del palimpsesto, de un texto que está oculto debajo de otro, se remonta a la descripción que en 1931 dio Edmund Wilson del «Work in Progress» de Joyce —que había de devenir el *Finnegans Wake*— como un palimpsesto, y, al obrar así, convierte la obra de Joyce en un texto postmodernista *avant la lettre*; también podría haberse referido al último «Canto» de Pound, que apostrofa, en una mirada retrospectiva, al ciclo entero de los *Cantos* como un palimpsesto enorme y de muchas capas (Pound 1975, 797).

Pero, si eso es cierto, si realmente el postmodernismo y la intertextualidad son tratados como sinónimos en estos días, ¿por qué entonces preguntar «¿cuán postmoderna es la intertextualidad?»? ¿Por qué provoca inquietud el consenso de escritores, críticos e historiadores literarios? Pues bien, plantear esta cuestión, en todo caso, vale la pena, porque, aunque el concepto de la intertextualidad ha sido acuñado bajo los auspicios del postmodernismo, ésta es un fenómeno que en modo alguno está restringido a la escritura postmodernista. Desde los más tempranos orígenes detectables en adelante, los textos literarios siempre se han referido no sólo a la realidad (*imitatio vitae*), sino también a otros textos anteriores (*imitatio veterum*), y las diversas prácticas intertextuales de aludir y citar, de parafrasear y traducir, de continuación y adaptación, de parodia y *travesti*, florecieron en determinados períodos mucho antes del postmodernismo —por ejemplo, en la Alejandría clásica de los últimos tiempos, en el Renacimiento, en el neoclasicismo y, desde luego, en el modernismo «clásico». Hemos de preguntar, por lo tanto, si hay un tipo específicamente postmodernista de intertextualidad, si el postmodernismo emplea la intertextualidad de una manera

específica, con estrategias y funciones específicas, que nos permitirían distinguir la intertextualidad postmodernista de las formas anteriores de intertextualidad, y en particular de las del modernismo. Un problema adicional implicado en mi pregunta es que el concepto de intertextualidad es por lo menos tan debatido como el de postmodernismo, y que tenemos que tratar de nuevo con varias nociones rivalizantes. Por lo tanto, primero trataré de separar las dos escuelas mayores de pensamiento, antes de pasar a la cuestión de una intertextualidad específicamente postmodernista .(El siguiente capítulo está basado en Pfister 1985, 1-30.)

2. *Intertextualidad: estructuralista y postestructuralista*

Para empezar, se ha de tener presente que el concepto de intertextualidad de la Kristeva es más bien descriptivo que programático. Esto distingue el significado original del concepto respecto del uso que se hace de él en el contexto del debate estadounidense sobre el postmodernismo. Segun la teoría de la Kristeva, *todos* los textos son intertextuales, no sólo los textos modernistas o postmodernistas, y su concepto, por lo tanto, aspira a caracterizar el status ontológico de los textos en general. En el debate estadounidense, por el contrario, ha habido un desplazamiento del énfasis de lo descriptivo a lo programático y de lo ontológico a lo histórico: la intertextualidad ahora denota una norma ideal a la que aspira el texto postmodernista.

También en Europa se ha producido un reenfoque del concepto, pero de una índole algo diferente. Aquí, los críticos estructuralistas han objetado contra la Kristeva y sus seguidores que un concepto omniabarcante de la intertextualidad es poco útil cuando le toca interpretar textos individuales o grupos específicos de textos (Hempfer 1976, 53-55; Hempfer 1983, 14-18; Kloepfer 1982; Stierle 1983). Al adoptar este término, han estrechado su significado desde el kristeviano de principio general de los textos que presuponen otros textos, al de conjunto de procedimientos con que un texto se refiere señaladamente a otro, su «pre-texto». Sólo cuentan como intertextuales las referencias que el autor se propuso claramente, que están marcadas con nitidez en el texto y son reconocidas y comprendidas por el lector. En esta versión estructuralista de la intertextualidad, el autor conserva la autoridad

sobre su texto, la unidad y la autonomía del texto permanecen intactas y el lector no se pierde en una red laberíntica de referencias posibles, sino que se da cuenta de las intenciones del autor descodificando las señales y marcas inscritas en el texto. En su impresionante estudio *Palimpsestes: La littérature au second degré* (Genette 1982), Gérard Genette ha seguido este enfoque estructuralista de la intertextualidad con más rigor sistemático y fuerza argumentativa que cualquier otro, ideando una clasificación coherente de los diversos procedimientos intertextuales e ilustrándolos con ejemplos tomados de una vasta gama de textos de todos los períodos y de muchas literaturas nacionales diferentes.

Vista desde la perspectiva postestructuralista co-inaugurada por la Kristeva, semejante reducción de la intertextualidad a las referencias nítidas y señaladas de un texto particular a otro se opone a la naturaleza vitalmente expansiva de este principio. No es más que un vano intento académico de domar lo indomable, un intento burgués de desactivar su potencial explosivo y revolucionario que aspira a desenmascarar todas las nociones de autonomía y unidad del sujeto y del texto como ficciones ideológicas. Después de todo, cuando la Kristeva acuñó este término, su intención no era proporcionar un nuevo epígrafe para las diversas formas de alusión y cita y estimular clasificaciones más útiles y sistemáticas, sino revolucionar nuestras nociones de arte, literatura, texto y subjetividad.

Este potencial radical y explosivo caracterizó ya la prehistoria del concepto, sus raíces en el concepto de «dialogicidad» o «dialogismo» de Mijaíl Bajtín. La Kristeva acuñó su propio concepto a la luz de un modelo teórico que el estudioso ruso-soviético había ideado durante la revolución cultural de los años 20 y había elaborado en varios estudios históricos sobre la sátira menipea, sobre el carnaval y sobre la novela. Lo que más le interesaba a Bajtín en esto era el «diálogo de voces» dentro de un texto —un diálogo que socava la autoridad de toda voz única— y la «polifonía» de cada enunciado, la cual resulta de que «cada palabra concreta (el enunciado) siempre halla los objetos a que se refiere ya cubiertos por anteriores enunciados, discusiones y evaluaciones», «sombreados por una vaga niebla de palabras o, por el contrario, iluminados por otras palabras dichas sobre los mismos anteriormente» (Bajtín 1979, 169). La novela polifónica, por ejemplo, establece un «microcosmos de la pluralidad de voces»

y, como tal, puede encerrar la totalidad de las «voces socioideológicas de una época» (Bajtín 1979, 290). Por lo tanto, el diálogo *dentro de* un texto es, al mismo tiempo, un diálogo con todas las voces *fuera de* él, desde el lenguaje soez del mercado y las voces profanas y desacralizadoras del carnaval hasta las voces de la autoridad y de los pre-textos literarios canonizados.

A la Kristeva la atrajo la teoría de Bajtín porque ésta le permitía ir más allá de un modelo estructural estático de los textos literarios. En su opinión, tal «dinamización del estructuralismo» sólo es posible si se da por supuesto, con Bajtín, que

> la «palabra literaria» no es un punto (un sentido fijo), sino un cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural actual o anterior. (Kristeva 1969, 144)

Para la Kristeva, el concepto de dialogismo de Bajtín es esencialmente dinámico, y hasta revolucionario, y lo que ese concepto trataba de revolucionar dinámicamente era no sólo el estructuralismo, sino la política cultural en general. Al propagar la relatividad de cada posición individual, la autocrítica de cada palabra, el socavamiento de todo monologismo dogmático y oficial, la profanación carnavalesca de todo lo sagrado y la subversión de toda autoridad, Bajtín estaba luchando contra la creciente rigidez de la política cultural soviética postrevolucionaria y la canonización doctrinaria del realismo socialista. De hecho, estaba continuando la lucha revolucionaria contra la represión creciente.

Fue el potencial explosivo de la crítica bajtiniana del monologismo ideológico lo que fascinó a la Kristeva y a otros escritores y críticos del círculo de Tel Quel a fines de los años 60, y ellos, a su vez, emplearon el concepto bajtiniano de dialogismo en su propia lucha contra la ideología «burguesa» de la autonomía y unidad de la conciencia individual y el significado completo en sí mismo de los textos. En eso fueron incluso más allá de Bajtín: mientras que para Bajtín el dialogismo era una cualidad de textos particulares, y particularmente valiosos (la sátira menipea, Rabelais, Shakespeare, Dostoievski), para ellos es una característica de *todos* los textos:

> todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la

> noción de intersubjetividad se establece la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee como un lenguaje por lo menos *doble*. (Kristeva 1969, 146)

También yendo más allá de Bajtín, expanden la noción de texto de una manera tan radical que, al fin y al cabo, todo —o, por lo menos, toda formación cultural— cuenta como texto dentro de esta semiótica general de la cultura. Es esta noción global de texto lo que constituye la base de la definición de intertextualidad de la Kristeva:

> Llamaremos INTERTEXTUALIDAD a esa inter-acción textual que se produce dentro de un único texto. Para el sujeto cognoscente, la intertextualidad es una noción que será el índice del modo como un texto lee la historia y se inserta en ella. (Kristeva 1969a, 443)

Sin embargo, mientras que Bajtín todavía insistía en el «contacto de los sujetos» detrás del «contacto dialógico entre textos» (Bajtín 1979, 353), la Kristeva emplea la intertextualidad como la palanca lingüística y semiótica para sacar de sus goznes a todas las nociones burguesas de un sujeto autónomo, y como la más importante herramienta en su desconstrucción del sujeto y del texto. En el marco de esta teoría, el autor de un texto, en otro tiempo un creador y un genio, pierde importancia y su papel se ve reducido al de proporcionar el sitio o espacio para la interacción de los textos. La creatividad y la productividad son transferidas del autor al texto:

> Así pues, el texto es una productividad, lo que quiere decir que: 1) su relación con la lengua en la que se sitúa es redistributiva (destructivo-constructiva) [...] 2) él es una permutación de textos, una intertextualidad: en el espacio de un texto varios enunciados, tomados de otros textos, se cruzan y se neutralizan. (Kristeva 1969, 113)

En la medida en que la creatividad y la productividad son transferidas al texto, o más bien a la interacción de los textos, la subjetividad individual del autor desaparece y su autoridad sobre el texto se desvanece. Según la Kristeva, esto ocurre especialmente en la poesía, el mismo tipo de discurso que en el romanticismo todavía era considerado el último refugio de la subjetividad no alienada y auténtica: «El lenguaje poético, mediante el empleo de marcas y huellas, disuelve al sujeto.» (citado segun Grübel 1983, 221).

El sujeto que aquí está siendo disuelto es no sólo el del autor, sino también el del lector. Ambos, autor y lector, devienen una mera «cámara de ecos» (Barthes 1975, 78), que resuena con las resonancias y el ruido de otros textos, y tanto el yo del autor como el del lector dejan de ser entidades estables y dadas de antemano: «*yo* no es un sujeto inocente, anterior al texto [...] Ese mismo «yo» que se acerca al texto es ya una pluralidad de otros textos, de códigos infinitos, o más exactamente: perdidos (cuyo origen se pierde)» (Barthes 1970, 16). Tanto la lectura como la escritura son, por lo tanto, «actos de intertextualización» y se lee y se escribe —para emplear una imagen de Charles Grivel que recuerda una de la biblioteca de Babel de Borges— «a través de la Biblioteca [...], a través de paños enteros de la Biblioteca» (Grivel 1982, 240).

Correspondiendo a la disolución de los sujetos, hay al mismo tiempo una disolución del texto como unidad coherente y completa en sí misma de significado. «*No* hay textos, sino sólo relaciones entre textos», escribió de manera categórica Harold Bloom (Bloom 1975, 3), repitiendo solamente lo que antes que él había dicho Michel Butor: «No hay obra individual. La obra de un individuo es una especie de nudo que se produce dentro de un tejido cultural.» (Butor 1969, 2). Por lo tanto, la metáfora de una cámara de ecos se aplica de la misma manera al propio texto que a los sujetos del autor y el lector. El justamente llamado Umberto Eco hizo el mismo descubrimiento de los «ecos de intertextualidad» cuando escribió *Il Nome della Rosa*:

> He descubierto así lo que los escritores siempre han sabido (y tantas veces nos han dicho): los libros hablan siempre de otros libros y toda historia cuenta una historia ya contada.

Esto puede oler demasiado al sofocante aire de las bibliotecas, como si la intertextualidad sólo tuviera que ver con libros, volúmenes polvorientos engendrados a partir de otros volúmenes polvorientos. Pero, después de todo, el perdido segundo libro de la Poética de Aristóteles, el que versa sobre la comedia, está situado en el misterioso centro de la novela de Eco, y su Aristóteles bajtiniano abre el texto, en la teoría de la subversión dialógica y carnavalesca, a todas las voces, no sólo a aquellas de las bibliotecas, de la poesía y la erudición (cf. Schick 1984). Sin duda, Eco, el docto profesor de semiología, estaría de acuerdo con su colega Roland Barthes cuando éste recalcaba una y otra vez que el intertexto «no abarca solamente textos escogidos con delicade-

za, amados en secreto, libres, discretos, generosos, sino también textos comunes, triunfantes» (Barthes 1975, 51). Para Barthes, el intertexto quiere decir no sólo el texto mismo, sino también el espacio entre todos los textos, en el que nos movemos, y tenemos que movernos, todo el tiempo. Como escribe en *Le Plaisir du texte*:

> Y eso es realmente el intertexto: la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito —sea ese texto Proust, o el periódico, o la pantalla de televisión. (Barthes 1973, 59)

El «descentramiento» del sujeto depone el viejo discurso de un «yo» o de la «identidad personal» como gastados autoengaños idealistas; la disolución de los límites de los textos abre cada texto a todos los otros textos, incluso al ruido de la maquinaria ideológica, al aturdidor estrépito de los medios masivos y a los dictados subconscientes o el clamor del consumismo. Tomados juntamente, estos componentes invocan la imagen de un «universo de textos» (Grivel 1978) en el que todos esos textos sin sujeto se refieren, en un *regressus ad infinitum*, a otros textos y, en principio, a todos los otros textos. Todos ellos, meros fragmentos del único «texte général» (Derrida 1973, 310), convergen con la historia y la realidad, las que, a su vez, sólo existen para nosotros en forma textualizada. Este modo de ver excluye dos ideas: en primer lugar, la de un signo que se refiere a la realidad, y, en segundo lugar, la de la realidad misma que existe de modo natural y no textualizada, independiente de los procesos semióticos. No es sorprendente, pues, que los más avanzados desconstructores, Derrida y sus seguidores estadounidenses, reduzcan la relacion semiótica bipolar de significante y significado al solo significante, con la consiguiente reducción de toda comunicación a un libre juego de los significantes (Coward/Ellis 1977, 122-126; Warning 1983, 298-300). En efecto, una perspectiva vertiginosa, una visión apocalíptica —y, por esa misma razón, tan fascinante para una conciencia postmoderna, que se ve a sí misma en el fin de toda la historia, privada de todo futuro imaginable que fuera más que la prolongación del final de partida que avanza, ¡el postludio a la historia!

3. La intertextualidad postmodernista

Mi tesis es la siguiente: la intertextualidad postmodernista es la intertextualidad concebida y realizada dentro del marco de una teoría postestructuralista de la intertextualidad. Con esta definición la especifici-

dad histórica de la intertextualidad postmodernista se vuelve un asunto de distinción más bien categorial que cuantitativa. Si, por el contrario, tratáramos de definir la intertextualidad postmodernista sólo en términos de un aumento en las referencias intertextuales, la diferencia entre, digamos, la intertextualidad modernista y la postmodernista sólo podría ser una diferencia relativa, y obras centrales del modernismo clásico como *The Waste Land* de Eliot, los *Cantos* de Pound o el *Ulysses* de Joyce tendrían que ser promovidas al status de obras postmodernistas *avant la lettre*.

La intertextualidad postmodernista dentro del marco de una teoría postestructuralista quiere decir que aquí la intertextualidad no es meramente usada como un procedimiento entre otros, sino que es puesta en primer plano, exhibida, tematizada y teorizada como un principio constructivo central. Un contexto sociológico relevante para esta autoconciencia autorreflexiva de la intertextualidad postmodernista es el *boom* sin precedentes de los estudios literarios, la crítica y la teoría en la mayoría de los *establishments* académicos del mundo occidental, y en particular en los Estados Unidos. En este contexto, una literatura ingenua teóricamente, menos autoconsciente —una literatura «cruda» en contraste con una «cocinada»—, difícilmente podría sobrevivir o sería marginalizada como trivial. Un sistema académico que produce más teoría literaria, o incluso más interpretaciones de *Hamlet*, que lo que cualquiera puede digerir, alienta un tipo de producción literaria que es igualmente autorreflexiva y autoconsciente, una literatura que, por así decir, tiene su origen en los seminarios universitarios y les vuelve a proporcionar a éstos material nuevo para análisis e investigación.

Las figuras claves del postmodernismo literario estadounidense —Barth, Barthelme, Federman, Pynchon y Compañía— pertenecen, todas, al *establishment* académico o por lo menos provienen de él. Como nuevos *university wits*,* estos *poetae docti* postmodernos producen no sólo textos literarios, sino también textos críticos, y hacen que éstos reflexionen unos sobre los otros. Sin embargo, van más allá de la mera unión personal del tradicional poeta-crítico al aspirar a un nuevo tipo de texto que desconstruiría todas las distinciones entre discurso

* N. del T. *University wits:* ingeniosos con educación universitaria en la época de Shakespeare.

poético y discurso teórico, entre práctica estética y reflexión teórica. El texto postmodernista del tipo ideal es, pues, un «metatexto», o sea, un texto sobre textos o sobre la textualidad, un texto autorreflexivo y autorreferencial, que tematiza su propio status textual y los procedimientos en que éste está basado. En el centro temático de esta metacomunicación del texto postmodernista sobre sí mismo hallamos una y otra vez su intertextualidad. Esto no ocurre por sorpresa, puesto que, por una parte, la intertextualidad es uno de sus procedimientos centrales y, por la otra, la intertextualidad, que siempre implica alguna referencia interpretativa y perspectivizante a otros textos, tiene en sí misma un aspecto metatextual.

Unos pocos ejemplos deberán bastar. El cuento que da título al libro *Lost in the Funhouse* (Barth 1968) de John Barth, trata sobre una familia que va de excursión a Ocean City. El cuento, sin embargo, es interrumpido una y otra vez por la reflexión del narrador sobre su manera de narrarlo, y esas digresiones metacomunicativas amenazan con impedir que se lo cuente en su totalidad. El narrador pierde continuamente su hilo narrativo y se extravía en reflexiones siempre nuevas sobre los diversos métodos y estructuras de la narración que él pudiera emplear. De ese modo, las confusiones y la pérdida de la identidad que Ambrose, el héroe de la historia, sufre en el laberinto de espejos en el parque de diversiones, devienen la metáfora central para los enredos intertextuales del narrador. Él, del mismo modo que el joven Ambrose, se pierde en un laberinto de espejos: en su caso, son los espejos de otros textos —escritos por Aristóteles, Gustav Freytag, Dos Passos, James Joyce y muchos otros— que están hechos para reflejar sus propias opciones, decisiones y dilemas narrativos. La colección de cuentos como un todo también coloca en primer plano la intertextualidad, cambiando sistemáticamente, de un cuento a otro, la matriz genérica subyacente, del mito, la poesía épica y la meditación a la autobiografía, la novela y el cuento corto. Además, los dos textos que están en el centro de la colección tienen títulos que se refieren a las dos metáforas más corrientes de la teoría postestructuralista de la intertextualidad: el laberinto de espejos en «Perdido en la casa de espejos» y la cámara de ecos en «Eco». Sin embargo, la referencia más explícita a la teoría intertextualista está contenida en el texto titulado «Título» —un texto que tematiza de manera autoconsciente su propia «autoconciencia» (110) y se pierde de manera tan completa en el «laberinto de espejos» (108)

dad histórica de la intertextualidad postmodernista se vuelve un asunto de distinción más bien categorial que cuantitativa. Si, por el contrario, tratáramos de definir la intertextualidad postmodernista sólo en términos de un aumento en las referencias intertextuales, la diferencia entre, digamos, la intertextualidad modernista y la postmodernista sólo podría ser una diferencia relativa, y obras centrales del modernismo clásico como *The Waste Land* de Eliot, los *Cantos* de Pound o el *Ulysses* de Joyce tendrían que ser promovidas al status de obras postmodernistas *avant la lettre*.

La intertextualidad postmodernista dentro del marco de una teoría postestructuralista quiere decir que aquí la intertextualidad no es meramente usada como un procedimiento entre otros, sino que es puesta en primer plano, exhibida, tematizada y teorizada como un principio constructivo central. Un contexto sociológico relevante para esta autoconciencia autorreflexiva de la intertextualidad postmodernista es el *boom* sin precedentes de los estudios literarios, la crítica y la teoría en la mayoría de los *establishments* académicos del mundo occidental, y en particular en los Estados Unidos. En este contexto, una literatura ingenua teóricamente, menos autoconsciente —una literatura «cruda» en contraste con una «cocinada»—, difícilmente podría sobrevivir o sería marginalizada como trivial. Un sistema académico que produce más teoría literaria, o incluso más interpretaciones de *Hamlet*, que lo que cualquiera puede digerir, alienta un tipo de producción literaria que es igualmente autorreflexiva y autoconsciente, una literatura que, por así decir, tiene su origen en los seminarios universitarios y les vuelve a proporcionar a éstos material nuevo para análisis e investigación.

Las figuras claves del postmodernismo literario estadounidense —Barth, Barthelme, Federman, Pynchon y Compañía— pertenecen, todas, al *establishment* académico o por lo menos provienen de él. Como nuevos *university wits*,* estos *poetae docti* postmodernos producen no sólo textos literarios, sino también textos críticos, y hacen que éstos reflexionen unos sobre los otros. Sin embargo, van más allá de la mera unión personal del tradicional poeta-crítico al aspirar a un nuevo tipo de texto que desconstruiría todas las distinciones entre discurso

* N. del T. *University wits:* ingeniosos con educación universitaria en la época de Shakespeare.

poético y discurso teórico, entre práctica estética y reflexión teórica. El texto postmodernista del tipo ideal es, pues, un «metatexto», o sea, un texto sobre textos o sobre la textualidad, un texto autorreflexivo y autorreferencial, que tematiza su propio status textual y los procedimientos en que éste está basado. En el centro temático de esta metacomunicación del texto postmodernista sobre sí mismo hallamos una y otra vez su intertextualidad. Esto no ocurre por sorpresa, puesto que, por una parte, la intertextualidad es uno de sus procedimientos centrales y, por la otra, la intertextualidad, que siempre implica alguna referencia interpretativa y perspectivizante a otros textos, tiene en sí misma un aspecto metatextual.

Unos pocos ejemplos deberán bastar. El cuento que da título al libro *Lost in the Funhouse* (Barth 1968) de John Barth, trata sobre una familia que va de excursión a Ocean City. El cuento, sin embargo, es interrumpido una y otra vez por la reflexión del narrador sobre su manera de narrarlo, y esas digresiones metacomunicativas amenazan con impedir que se lo cuente en su totalidad. El narrador pierde continuamente su hilo narrativo y se extravía en reflexiones siempre nuevas sobre los diversos métodos y estructuras de la narración que él pudiera emplear. De ese modo, las confusiones y la pérdida de la identidad que Ambrose, el héroe de la historia, sufre en el laberinto de espejos en el parque de diversiones, devienen la metáfora central para los enredos intertextuales del narrador. Él, del mismo modo que el joven Ambrose, se pierde en un laberinto de espejos: en su caso, son los espejos de otros textos —escritos por Aristóteles, Gustav Freytag, Dos Passos, James Joyce y muchos otros— que están hechos para reflejar sus propias opciones, decisiones y dilemas narrativos. La colección de cuentos como un todo también coloca en primer plano la intertextualidad, cambiando sistemáticamente, de un cuento a otro, la matriz genérica subyacente, del mito, la poesía épica y la meditación a la autobiografía, la novela y el cuento corto. Además, los dos textos que están en el centro de la colección tienen títulos que se refieren a las dos metáforas más corrientes de la teoría postestructuralista de la intertextualidad: el laberinto de espejos en «Perdido en la casa de espejos» y la cámara de ecos en «Eco». Sin embargo, la referencia más explícita a la teoría intertextualista está contenida en el texto titulado «Título» —un texto que tematiza de manera autoconsciente su propia «autoconciencia» (110) y se pierde de manera tan completa en el «laberinto de espejos» (108)

de las referencias intertextuales y las reflexiones metatextuales, que nunca se ocupa de contar su historia. Es aquí donde, trasladados de los escritos críticos de Barth a su texto de ficción, los principios centrales de su teoría de una «literatura del agotamiento» (Barth 1982; originalmente 1967) son objeto de referencia explícita y se los hace justificar las estrategias intertextuales de esta colección de cuentos:

> La posibilidad final es volver la condición de postreros [*ultimacy*], el agotamiento, la autoconciencia paralizante y el peso adjetivo de acumulados... Continúa. Continúa. Volver la condición de postreros contra sí misma para hacer algo nuevo y válido, la esencia de lo cual sería la imposibilidad de hacer algo nuevo. (106)

Empleando como ejemplo un texto narrativo escrito por John Barth, he mostrado cómo el metacomentario explícito y las metáforas recurrentes de espejos y ecos pueden poner en primer plano la intertextualidad y tematizarla en términos de la teoría postestructuralista. Otro procedimiento mediante el cual se puede lograr eso, lo ilustraré —en obsequio de la brevedad— haciendo referencia a un texto poético. El poema que escojo fue escrito por un autor estadounidense, que todavía es desconocido en Alemania a pesar de repetidos esfuerzos realizados por Eva Hesse para llamar la atención sobre él (Laughlin 1966; Hesse 1986) y que hasta ahora sólo ha desempeñado un papel muy menor en el debate sobre el postmodernismo, porque sólo muy recientemente se ha «postmodernizado» a sí mismo. Estoy hablando de James Laughlin, fundador de la firma editora *New Directions* y, desde los años 30, simultáneamente poeta y editor. Como el más importante editor estadounidense del modernismo internacional, también publicó las obras de Ezra Pound. Sin embargo, su propio verso lacónico ha resistido por largo tiempo a las tendencias modernistas hacia una intertextualidad altamente culta y erudita, apuntando más bien al idioma estadounidense popular favorecido por William Carlos Williams, otro de los autores publicados por él. Laughlin sólo se abrió paso hacia el postmodernismo en 1985 con una colección de poemas cuyo título ya destaca programáticamente la intertextualidad de los mismos: *Poemas robados y contaminados*. Fue en ese momento cuando los enredos intertextuales latentes de su poesía anterior se hicieron evidentes por vez primera y cuando él comenzó a vincularse con teorías postestructuralistas.

Un título como «El hombre desconstruido» (Laughlin 1985, 191-4) remite al lector inmediatamente al marco teórico postestructuralista, que el poema presupone. El poema actúa la desconstrucción de la identidad personal del hablante y halla el origen de esta remontándose en términos freudianos a sus inicios en la niñez temprana, cuando el hablante estaba bajo el cuidado, tan amoroso como estricto, de su madre:

> I am the deconstructed man
> my parts are scattered on the nursery floor
> and can't be put together again because
> the instruction book is lost
> clean up your mess in the nursery my mother says
> I am the deconstructed man (193)

Igual que Humpty-Dumpty en el poema para niños, el héroe es hecho añicos de manera irreparable, y su vida adolescente y adulta, una odisea de ulteriores relaciones con mujeres, continúa este proceso de desintegración y dispersión. Las diversas estaciones de esta búsqueda erótica son modeladas enteramente según paradigmas literarios, desde Homero, Catulo, Cavalcanti y las óperas de Mozart hasta Pound, Eliot, Gertrude Stein y William Carlos Williams. Sus «Circes» son «una lista de ficciones» (191), «una lista de ficciones de hermosas contradicciones» (192), y sus aventuras eróticas son al mismo tiempo las aventuras de un lector. Lo que me interesa en esto, sin embargo, no es la mera densidad y gama de las referencias intertextuales, la plétora políglota de citas y las notas al pie jocosamente eruditas que las identifican. Todo esto era ya parte de la convención modernista inaugurada en *The Waste Land.* Lo que me interesa es más bien un procedimiento particular que considero que es otra característica específica de la intertextualidad postmodernista y que me gustaría llamar la «cita citada» (Smirnov 1983) o la «cita a la segunda potencia».

Citar una cita o elevar una cita a la segunda potencia es un procedimiento que, en sí mismo, pone en primer plano a la intertextualidad y fundamenta con hechos la opinión postestructuralista según la cual cada texto se refiere a pre-textos y aquellos, a su vez, se refieren a otros , y así sucesivamente *ad infinitum.* Cuando Laughlin, en su poema, cita «El Desdichado» de Gérard de Nerval —«J'ai rêvé dans la grotte où nage la sirène»—, está citando a la vez una famosa cita de ese verso en «Love Song of J. Alfred Prufrock» de Eliot —«I have

lingered in the chambers of the sea». Una superposición similar de niveles intertextuales se produce cuando Laughlin inicia su poema citando, del «Carmen 101» de Catulo, el verso «Multas per gentes et multa per aequora vectus» («He viajado desde lejos por mar a través de muchos países»), y después continúa con «et multas per vias quoque aereas» («y con muchas líneas aéreas»). La referencia intertextual a Catulo es aquí mediada y refractada a través de un prisma moderno —el de Robert Fitzgerald, el traductor estadounidense de Catulo, a quien Laughlin le debe esta continuación del verso original relacionada con la actualidad. La mayoría de las citas que son citadas de nuevo por Laughlin vienen de Ezra Pound. Laughlin cita los poemas de Cavalcanti y Bertrand de Born (192, 194), traducidos y frecuentemente citados o aludidos por Pound, y las palabras homéricas «*periplum*» y «*polumetis*» también son mediadas a través de los *Cantos* de Pound, donde se destacan como conceptos claves. Hasta *Waiting for Godot* y *Endgame* de Beckett entran en el texto de Laughlin por la puerta trasera del comentario poundiano: «C'est moi dans la poubelle» (194). A medida que el poema se desenvuelve, nos damos cuenta de que es, por lo menos en un nivel, un homenaje a Ezra Pound, otro «hombre desconstruido». Por lo tanto, resulta apropiado que termine con una plegaria hasta su tumba: «lie quiet Ezra there in your campo santo on San Michele» (194). E incluso este gesto final da acceso a vistas enteras de niveles intertextuales: el primer «Canto» de Pound, que concluye con un homenaje a Andreas Divus («Lie quiet Divus»); estas traducciones latinas de Homero por un humanista del Renacimiento; el ensayo de Pound sobre «Los primeros traductores de Homero» y, por último, el texto de Homero, especialmente el episodio del Hades en el onceno canto, el cual, según Pound, se remonta a los más antiguos mitos de la humanidad, al «trastiempo» [*«hintertime»*] más allá de toda la historia y de todos los textos. Eso no es exactamente una «cita a la segunda potencia», sino por lo menos a la cuarta.

Al definir la intertextualidad postmodernista como intertextualidad puesta en primer plano de manera autoconsciente, como intertextualidad teóricamente conceptualizada dentro de las obras mismas, hemos definido a la vez el postmodernismo como un ulterior desarrollo y radicalización del modernismo. En esto nos hallamos de acuerdo con Jean-François Lyotard, para quien el postmodernismo es «indudablemente

una parte de lo moderno», o, para citar la interpretación que de Lyotard ha hecho Fredric Jameson, «un momento en la "revolución" e innovación perpetua del alto modernismo (...), un momento cíclico que retorna antes de la aparición de modernismos siempre *nuevos* en el sentido más estricto» (Lyotard 1984, 79 y XVI). Una definición de esta especie, al estar enteramente ocupada con la relación diacrónica inmanente entre postmodernismo y modernismo, no toma en consideración, sin embargo, el contexto social y las afinidades ideológicas del arte postmodernista. Nos ocuparemos ahora de esa cuestión, examinándola de nuevo desde el ángulo de la intertextualidad.

Arriesgándonos a cierto grado de simplificación, podríamos decir que los pre-textos del texto *modernista* son canonizados y normativos. El diálogo intertextual puede involucrar pre-textos de una amplia gama de épocas y culturas, pero incluso dentro de esa amplia gama son siempre los textos canonizados y «clásicos» los que son privilegiados claramente. Si se hace alguna referencia a la cultura popular contemporánea, tiende a ser con un tono despectivo o denigrante. Cuando, por ejemplo, T. S. Eliot en *The Waste Land* (líneas 128-130) alude a «that Shakespeherian Rag» «so elegant / so intelligent» —una canción estadounidense en *ragtime*, que fue un éxito de los Follies de Ziegfeld en 1912—, lo hace con la principal intención de desenmascarar como triviales y banales los productos de la industria del entretenimiento. La canción no alcanza el nivel de los otros pre-textos que la rodean; comparada con Shakespeare, Keats, Baudelaire y Wagner, es desechada como demasiado ligera, demasiado superficial.

Este acto de concederle una prerrogativa a las piezas más prestigiosas de nuestra herencia cultural es eliminado elegante y resueltamente en el texto *postmodernista*. Hemos visto ya cuán enfáticamente abogaba Roland Barthes por la igualdad de derechos intertextuales del ruido de los medios masivos y el canto de las musas. El postmodernismo estadounidense da un paso más allá y hasta les da *prioridad* a los mitos y clichés de la cultura pop sobre las obras de la Alta Cultura, respetadas por su antigüedad. La basura verbal y la inundación de imágenes producidas por una industria siempre creciente, establecida para entretener a nuestra sociedad de consumo, devienen así los pre-textos privilegiados del arte postmodernista. En la novela *Snow White* de Donald Barthelme, Dan, uno de los Siete Enanitos en este *travesti* de un cuento de hadas, diserta extensamente sobre la basura verbal y el modo

de deshacerse de los desechos, para llegar a la conclusión de que «la cuestión se convierte, de cuestión de deshacerse de esta "basura", en cuestión de apreciar sus cualidades» (Barthelme 1972, 97). Estas estéticas de la pila de desechos derivan sus *nouveaux frissons** de los materiales mismos que los poetas del modernismo clásico habían desatendido y desaprobado en sus reivindicaciones culturales elitistas, y cuyos atractivos estéticos propios sólo el Pop Art de los años 50 y posteriores descubrió. «Entre basura, salga arte»: ese es el lema proclamado por Barthelme en una entrevista (Barthelme 1981, 202), y sus propios cuentos demuestran brillantemente cómo desperdicios entrantes pueden ser reciclados para obtener arte a la salida.

Sin embargo, Barthelme sería gravemente mal entendido si se considerara que su lema quiere decir que bajo la directiva del postmodernismo la basura está «dentro» y el arte está «fuera». La cuestión no es «el Pato Donald *o* Dante», «comerciales de la TV *o* Corneille», «fast food *o* haute cuisine». Esta cuestión está fuera de lugar en el contexto de una estética que, después de todo, se propone desconstruir las jerarquías evaluativas de esa especie. Es más bien un asunto de «Pato Donald *y* Dante», «comerciales de la TV *y* Corneille», «fast food *y* haute cuisine», porque, según ese modo de ver, lo uno es desechos y desperdicios en la misma medida que lo otro. La yuxtaposición serenamente despreocupada que el postmodernismo hace de lo pop y lo clásico, de los desperdicios de los medios masivos del presente y de los desechos culturales del pasado, tiene como su verdadero propósito nivelar, bajando lo alto, todas las distinciones tradicionales entre alto y bajo. A un Andy Warhol le da lo mismo usar para sus propios fines la imagen cliché de Marilyn Monroe que la de Karl Marx —para él, ambos son iconos triviales de la mitología popular, intercambiables y sin profundidad histórica. La visión de T. S. Eliot de una «existencia simultánea» y un «orden simultáneo» de las grandes obras artísticas de todas las épocas y culturas (Eliot 1953, 23) es reproyectada aquí en una distorsión perversa que borra no sólo todas las diferencias históricas, sino también, junto con ellas, todas las distinciones de valor. El museo imaginario del postmodernismo es una mezcla al azar de pasado y presente, clásico y pop, arte y comercio, todos ellos reducidos al mismo status de materiales desechables y estímulos de superficie.

* N. del T. En francés: «nuevos estremecimientos».

«No hay mensaje, sino sólo mensajeros, y ese es el mensaje» — así es cómo Raymond Federman resume la situación en una paradoja elegantemente incisiva (Federman 1981, 25). Ni siquiera el medio es el mensaje, como era todavía el caso con McLuhan; ahora el mensaje es, más bien, que todos los medios y todos los portadores de mensajes son intercambiables, puesto que sus mensajes no son más que constructos hechos al azar y arbitrariamente desechables sin referencia alguna a la realidad o a alguna verdad obligatoria. Con arreglo a este modo de ver es que Paul, el poeta entre los Siete Enanitos en *Snow White* de Barthelme, considera la palinodia, el género poético de la retractación, como su más alta aspiración y su forma favorita:

> «Tal vez está mal tener favoritas entre las formas», pensó. «Pero la retractación tiene una atracción especial para mí. Yo desearía retractarme de todo si pudiera, de modo que todo el mundo escrito fuera...» (Barthelme 1972, 13)

Tal palinodia omniabarcante y universal haría una vez más un pase de revista de toda la poesía y el arte, sólo para descartar sus reivindicaciones de autenticidad y verdad de una vez por todas —quizás con un apesadumbrado encogimiento de hombros, pero también con un suspiro de alivio. Así, por ejemplo, el narrador hace un pase de revista de las diversas unidades del curriculum de Blancanieves en una universidad moderna, que se extiende desde «La mujer moderna, sus privilegios y responsabilidades», pasando por «Guitarra clásica I» y «Poetas románticos ingleses II», hasta «Fundamentos teóricos de la psicología» y «Realismo e idealismo en la novela italiana contemporánea» (25 y s.). La forma puramente enumerativa y aditiva del catálogo y la heterogénea abundancia de sus unidades sugiere una imagen de la universidad estadounidense como un enorme supermercado de autoservicio: tanto en ésta como en aquél los estantes rebosan de mercancías, y en ambos casos eso no crea saciedad ni tedio, sino la febril euforia del consumismo. El arte es reducido al status de una mercancía entre muchas otras y se somete gustosamente no sólo a las leyes de la «Warenästhetik»* (Haug 1976), que exigen envases siempre nuevos y atractivos para lo que sigue siendo esencialmente la misma mercancía, sino también a las leyes económicas de una circulación de mercancías

*N. del T. En alemán: «estética de la mercancía».

siempre creciente y cada vez más rápida. Donde todo tiene el mismo valor, nada es de valor alguno al fin y al cabo. Es coherente con esto el que Federman se niegue a revelar sus fuentes y pre-textos. Tal gesto les atribuiría un rango especial, un valor y originalidad auténticos, los cuales sólo podrían ser ilusorios «porque no hay fuentes sagradas para el pensamiento y la escritura» (Federman 1975/6, 566).

«Vale todo» [«*Anything goes*»]: esta fórmula, con la que Lyotard ha resumido el eclecticismo de la intertextualidad postmodernista (Lyotard 1984, 76), está escrita también con grandes letras de una parte a otra de las «Ventanas de oro» del teatro de Robert Wilson. Su teatro es el teatro de Babel, el teatro de una plétora heterogénea de diferentes discursos. De ahí que su obra en particular se preste tan fácilmente para ilustrar la naturaleza de la intertextualidad en el teatro postmodernista. Los ensueños puestos en escena por él son collages de palabras, imágenes y sonidos tomados de muchas fuentes y combinados con meticuloso cuidado. La selección de los pre-textos está hecha casi al azar; el ordenamiento de los mismos, sin embargo, es de gran precisión formal. Después de todo, Wilson no cita o alude a ellos para entablar un diálogo con su significado o significatividad históricos, sino para poner en juego su sugestividad que apela a los sentidos. Apelación a los sentidos, y no sentido, es lo que le interesa al *bricolage* intertextual de Wilson, y por ende las cualidades de sus materiales que apelan a los sentidos son acentuadas mediante yuxposiciones calculadas con precisión, mediante repetidos efectos de movimiento lento o la hipnótica inmovilidad de los *tableaux* (Pfister 1985 b).

Las presentaciones de Wilson equivalen a una nueva especie de «*Gesamtkunstwerk*»* y, como tales, emplean todas las formas, géneros y estilos del arte —la pantomima, el ballet, la música, la ópera, el fílme y las artes visuales; el cuento de hadas, la ciencia ficción y el oeste; la tragedia elevada, la pieza histórica, el drama de boulevard y la *masque*;** el surrealismo, el minimalismo, el *environment*, el espectáculo operático y el performance. Al igual que Andy Warhol, él gusta de utilizar personajes o motivos tomados de la historia o del presente que ya hayan sido transformados en mitos de la imaginación

* N.del T. En alemán: «obra de arte total».

** N. del T. *Masque*: drama en verso, a menudo con música, baile, trajes espléndidos y pompa, especialmente como se presentaban en los castillos y grandes mansiones en Inglaterra durante los siglos XVI y XVII.

popular —el protagonista del psicoanálisis en *The Life and Times of Sigmund Freud* (1969), el tirano monstruoso en *The Life and Times of Joseph Stalin* (1973), la reina virtuosa en *A Letter for Queen Victoria* (1974), el genio de la ciencia en *Einstein on the Beach* (1976), el inventor arquetípico en *Edison* (1979) y Henry Ford y Rudolf Hess en *Death Destruction & Detroit* (1979). Nada es demasiado sublime ni demasiado baladí para ser recibido en el panteón pop de Wilson, que compite con el museo de cera de Madame Tussaud y Disneylandia en su serena desatención a la perspectiva histórica. Por ejemplo, en la parte correspondiente a Colonia del proyecto *CIVIL WarS*, planeado para los Juegos Olímpicos de Los Angeles en 1984, Federico el Grande iba a la deriva sobre un hielo flotante en un marco que sugería pinturas de Caspar David Friedrich, o cantaba, montado a caballo, el «Erlkönig» de Goethe y Schubert. En la parte correspondiente a Roma, Abraham Lincoln caminaba con calma por entre una multitud de indios hopi que bailaban al son de una música nada pretenciosa de Philip Glass, y Garibaldi, respaldado por un coro de animales y con la antorcha olímpica en una mano, cantaba versos de Séneca que proclamaban la paz mundial. 1986 fue el turno de Alcestes: primeramente, el drama de Eurípides en Cambridge, Massachusetts, en una *mise en scène* que conectaba en corto circuito la alta tecnología del láser con las resonancias del mito y mostraba a la heroína, en una *négligée* neoclásica, en el proceso de morir sobre una cama matrimonial moderna con el acompañamiento de música *country-and-western* procedente del radio transistor; después, la ópera de Gluck en Stuttgart, situada en una extraña Arcadia en estilo Bauhaus bañada de colores de Schlemmer y veteada con diseños de Feininger por una sofisticada coreografía de luz, y que destacaba a personajes que se movían con gestos distinguidos en sus trajes del Trecento, entre ellos Hércules, mitad tosco patán del campo, mitad héroe barroco (o la parodia de un héroe barroco).

La colaboración entre Wilson y el dramaturgo Heiner Müller —él también un gran intertextualista— desde el proyecto *CIVIL WarS*, ha intensificado más el carácter intertextual de su trabajo teatral y ha ampliado la gama de los pre-textos puestos en juego. Al mismo tiempo, tanto la participación de Müller en el *Alcestis* de Cambridge como la de Wilson en las producciones de *Hamletmaschine* de Müller en Nueva York y Hamburgo (ambas en 1986) han mostrado que Wilson y Müller

son intertextualistas de una índole muy diferente. Hasta cierto punto, su colaboración está basada en un malentendido, aunque ese malentendido haya resultado extremadamente productivo. Mientras que los collages de materiales textuales heterogéneos de Müller están siempre al servicio de una función crítica directa al exponer ilusiones, engaños y contradicciones ideológicas, el eclecticismo de Wilson sigue siendo un *art pour l'art* enamorado de sí mismo, de fascinante belleza e irritante rareza.

Esta diferencia y tensión entre el sentido de Müller y la apelación a los sentidos de Wilson, entre la agresividad ácida de Müller y el encanto sugerente de Wilson en sus respectivas maneras de tratar con los materiales textuales y tipos de discurso transmitidos por la tradición, puede ser entendida en una perspectiva más amplia como una diferencia que compendia la existente entre la teoría desconstructivista de la intertextualidad desarrollada en Europa y la práctica de la intertextualidad característica del postmodernismo estadounidense. Mientras que Bajtín, la Kristeva y el grupo Tel Quel desarrollaron su teoría de la intertextualidad para desconstruir la ideología burguesa del sujeto y minar todas las certidumbres y autoridades tradicionales, el «canibalismo al azar» (Jameson 1984) del movimiento postmodernista estadounidense ha tendido a consumirse en la violencia arbitraria y la euforia. El carnaval que éste pone en escena ya no amenaza a ninguna autoridad; por el contrario, ese carnaval es tolerado o incluso bienvenido por los que están en el poder, puesto que ayuda a apartar las mentes de la gente de aquellos hechos que ponen en peligro la vida y que, entretanto, son provocados afanosamente por ellos, en secreto. Tampoco el diálogo de textos y discursos sirve ya para desplegar de nuevo diferencias con un propósito crítico y analítico; más bien sirve para estimular los sofisticados placeres de lo dispar y lo heterogéneo. La «literatura del agotamiento», que todavía conoció las penas de la autenticidad y la realidad perdidas y padeció de la compulsión de repetir lo *déjà vu*, lo *déjà lu*, lo *déjà vécu* una y otra vez, hace mucho tiempo le ha dado paso en la teoría de Barth a una «literatura del rellenamiento» (Barth 1980 y 1982), que celebra que todo sea desechable al azar y compite alegremente en su abundancia heteróclita con los catálogos de encargo por correo, los estantes de los supermercados, los canales de los medios masivos y las modas febrilmente cambiantes en el empaquetamiento, la publicidad y el vestuario. El arte postmodernista amenaza

con degenerar en lo que el consumismo postmoderno y la industria del entretenimiento ya han devenido: una maniobra de ingeniería social que nos ayuda a reprimir nuestras angustias en lo tocante a la disminución de los recursos naturales, mediante la estimulación de una euforia artificial de la abundancia. Sin embargo, en la medida en que el arte postmodernista se rinda a lo que él debiera analizar y criticar, se volverá redundante y retrocederá quedando a la zaga del proyecto del modernismo. Lo que es necesario, por lo tanto, es un postmodernismo que siga siendo resistente a esas presiones de asimilación. Tendría que hallar un nuevo suelo en aquellos remanentes de naturaleza que aún se las han arreglado para sobrevivir en torno a nosotros, y dentro de nosotros. Aquí, en la ecología material y psicológica, podría, quizás, hallar su punto de apoyo arquimédico.

Traducción del inglés

Bibliografía

BACHTIN, MIKHAIL (1979), *Die Ästhetik der Wortes*, ed. R. Grübel, Frankfurt.

BARTH, JOHN (1968), *Lost in the Funhouse*, Nueva York.

——— (1980), «The Literature of Replenishment: Postmodern Fiction», *The Atlantic*, 245, pp. 65-71.

——— (1982), *The Literature of Exhaustion and The Literature of eplenishment*, Northridge/Cal.

BARTHELME, DONALD (1972), *Snow White*, Nueva York.

——— (1981), «The Art of Fiction», *Paris Review*, 80, pp. 180-202.

BARTHES, ROLAND (1970), *S/Z*, París.

——— (1973), *Le Plaisir du texte*, París.

——— (1975), *Roland Barthes par Roland Barthes*, París.

BLOOM, HAROLD (1973), *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Nueva York.

——— (1975), *A Map of Misreading*, Nueva York.

——— (1976), *Poetry and Repression*, New Haven.

BUTOR, MICHEL (1969), *L'Arc 39* (1969).

COWARD, ROSALIND y ELLIS, JOHN (1977), *Language and Materialism: Developments in Semiology and the Theory of the Subject*, Londres.

CUNLIFFE, MARCUS, ED. (1975), *American Literature since 1900*, Londres.

DERRIDA, JACQUES (1973), «Avoir l'oreille de la philosophie», en: L. Finas y otros, eds., *Écarts: Quatre essais à propos de Jacques Derrida*, Paris, pp. 301-312.

ECO, UMBERTO (1983), «Postille a *Il nome della rosa*», en *alfabeta*, 49, pp. 19-22.

ELIOT, THOMAS STEARNS (1953), «Tradition and the Individual talent», en: J. Hayward, ed. *Selected Prose*, Harmondsworth.

FEDERMAN, RAYMOND (1975/1976), «Imagination as Plagiarism (an unfinished paper...)», *New Literary History*, 7, pp. 563-578.

——————— (1981), «What are Experimental Novels and Why Are There So Many Left Unread?», *Genre*, 14, pp. 23-31.

FIEDLER, LESLIE (1965), «The New Mutants», en *The Collected Essays of Leslie Fiedler*, Nueva York, vol. II, pp. 379-400, así como en Pütz y Freese (1984), 151-166.

——————— (1975), «Cross the Border - Close that Gap: Post Modernism», en : M. Cunliffe, ed., *American Literature since 1900*, Londres, pp. 344-366.

FOKKEMA, DOUWE W. (1984), *Literary History, Modernism and Postmodernism*, Amsterdam.

GENETTE, GÉRARD (1982), *Palimpsestes: La Littérature au second degré*, París.

GRAFF, GERALD (1973), «The Myth of the Postmodernist Breakthrough», *Tri-Quarterly*, 26, pp. 383-417.

GRIVEL, CHARLES (1978), «Les universaux de textes», *Littérature*, 30, pp. 25-50.

——————— (1982), «Thèses préparatoires sur les intertextes», en: R. Lachmann, ed., *Dialogizität*, Munich, pp. 237-249 ☜.

GRÜBEL, RAINER (1983), «Die Geburt des Textes aus dem Tod der Texte», en: W. Schmid y W.-D. Stempel, eds., *Dialog der Texte*, Viena, pp. 205-271.

HASSAN, IHAB (1971), «Postmodernism: A Paracritical Bibliography», *New Literary History*, 3, pp. 5-30.

——————— (1982), «Wars of Desire, Politics of the Word», *Salmagundi*, 55, pp. 110-118.

HAUG, WALTER F. (1976), *Kritik der Warenästhetik*, Frankfurt.

HEMPFER, KLAUS W. (1976), *Poststrukturale Textheorie und narrative Praxis*, Munich.

——————— (1983), «Überlegungen zu einem Gültigkeitskriterium für Interpretationen und ein komplexer Fall: Die italienische Ritterepik der Renaissance», en: K. W. Hempfer y G. Regn, eds., *Interpretation: Das Paradigma der europäischen Renaissance-Literatur. Festschrift für Alfred Noyer-Weidner zum 60. Geburtstag*, Wiesbaden, pp. 1-31.

HESSE, *Eva* (1986), «'Als ob ein Mann sein eigener Autor wäre...': Gedanken über James Laughlin, Verleger und Dichter», *Akzente*, 33, pp. 338-346.

JAMESON, FREDRIC (1984), «Postmodernism and Consumer Society», en: H. Forster, ed., *The 60s. Without Apology*, Minneapolis, pp. 115-125.

KLOEPFER, ROLF (1982), «Grundlagen des 'dialogischen Prinzips' in der Literatur», en: R. Lachmann, ed., *Dialogizität*,, Munich, pp. 85-106.

KRISTEVA, JULIA (1967), «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman», *Critique*, 3, pp. 438-465 ☜.

——————— (1969), *Sémeiotiqué. Recherches pour une sémanalyse*, París.

——————— (1969a), «Narration et transformation», *Semeiotica*, 1, pp. 422-448.

LAUGHLIN, JAMES (1966), *Die Haare auf Grossvaters Kopf*, trad. por Eva Hesse, Zürich, Verlag der Arche.

——————— (1985), *Selected Poems 1935-1985*, San Francisco.

LYOTARD, FRANÇOIS (1979), *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, París.

——————— (1984), *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trad. por G. Bennington y B. Massumi, prefacio por F. Jameson, Minneapolis.

PFISTER, MANFRED (1985), «Konzepte der Intertextualität», en: U. Broich y M. Pfister, eds., *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tubinga, pp. 1-30 ☞.

——————— (1985b), «Robert Wilson's Metatheatre: Sense and Sensousness in *The Golden Windows*», en: C. W. Thomsen, ed. *Studien zur Ästhetik des Gegenwartstheaters*, Heidelberg, pp. 71-90.

POUND, EZRA (1975), *The Cantos*, Londres.

PÜTZ, MANFRED y FREESE, PETER, EDS. (1984), *Postmodernism in American Literature. A Critical Anthology*, Darmstadt.

SHICK, ULLA (1984), «Erzählte Semiotik oder intertextuelles Verwirrspiel», *Poetica*, 16, pp. 138-161.

SCHMID, WOLF y STEMPEL, WOLF-DIETER, EDS. (1983), *Dialog der Texte*, Viena.

SCHÖPP, JOSEPH C. (1985), «'Endmeshed in endtanglements'. Intertextualität in Donald Barthelmes *The Dead Father*», en: U. Broich/M. Pfister, eds., *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tubinga, pp. 332-348.

SMIRNOV, JURIJ P. (1983), «Das Zitierte Zitat», en: W. Schmid y W.-D. Stempel, eds., *Dialog der Texte*, Viena, pp. 273-290.

STIERLE, KARLHEINZ (1983), «Werk und Intertextualität», en: W. Schmid y W.-D. Stempel, eds., *Dialog der Texte*, Viena, pp. 7-26 ☞.

STIERLE, KARLHEINZ y WARNING, RAINER, EDS. (1984), *Das Gespräch*, Munich.

STRAUSS, BOTHO (1977), *Die Widmung*, Munich.

WARNING, RAINER (1983), «Imitatio und Intertextualität: Zur Geschichte lyrischer Dekonstruktion der Amortheologie», en: K. W. Hempfer y G. Regn, eds., *Interpretation*, Wiesbaden, pp. 228-317.

YEATS, WILLIAM BUTLER (1950), *The Collected Poems of W. B. Yeats*, Londres.

ZIMA, PETER V., ED. (1977), *Textsemiotik als Ideologiekritik*, Frankfurt.

Trabajos sobre intertextualidad escritos por autores alemanes o publicados en alemán

Bibliografía

Desiderio Navarro

La siguiente relación bibliográfica incluye no sólo artículos y libros publicados por investigadores alemanes en su lengua de origen, sino también obras publicadas por ellos en inglés, así como otras dadas a conocer en alemán por autores no alemanes.

Por otra parte, ella recoge no sólo trabajos de carácter teórico sobre la intertextualidad, sino también estudios de la intertextualidad en obras y autores literarios particulares: desde la Biblia, pasando por Defoe y Dostoievski, hasta Orwell y Robbe-Grillet, incluyendo a autores de lengua alemana como Mann, Brecht, Grass, Müller, Böll y Handke, y a latinoamericanos como García Márquez, Fuentes y Césaire. Pero excluye aquellos sobre autores poco o nada conocidos en el mundo de habla hispana.

Por último, en lo que respecta a la selección de los trabajos estrictamente teóricos, no se limita a los artículos y libros sobre la intertextualidad y sus aspectos y nexos más generales, sino que abarca también estudios sobre fenómenos que actualmente se consideran como formas particulares de la intertextualidad: centón, parodia, pastiche, alusión, cita, etc.

AHLERS, MICHAEL, *Die Stimme des Menelaos: Intertextualität und Metakommunikation in Texten der Metafiction*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1992.

ALBERTSEN, L. L., «Der Begriff des Pastiche», *Orbis Litterarum*, 1971, 26, pp. 1-8.

ASHOLT, WOLFGANG, *Intertextualität und Subversivität*, Heidelberg, Winter, 1994.

ASKE, CHARLOTTE E., *Gerold Späth und die Rapperswiler Texte: Untersuchungen zu Intertextualität und kultureller Identität*, Berna – Berlín – Bruselas – Frankfurt – Nueva York – Oxford – Viena, Lang, 2002.

BASSLER, MORITZ, «New Historicism und der Text der Kultur: Zum Problem synchroner Intertextualität», *Literatur als Text der Kultur*, ed. por Moritz Csáky y Richard Reichensperger, Viena, Passagen, 1999, pp. 23-40.

BAUER LUCCA, EVA, *Versteckte Spuren: eine intertextuelle Annäherung an Thomas Manns Roman Doktor Faustus*, Wiesbaden, Dt. Univ.-Verl., 2001.

BÖHN, ANDREAS, *Das Formzitat: Bestimmung einer Textstrategie im Spannungsfeld zwischen Intertextualitätsforschung und Gattungstheorie*, Berlín, Erich Schmidt, 2001.

BREINIG, HELMBRECHT, «Postmoderne Intertextualität und historische Referenz», *Poetica*, 1990, 22, pp. 84-105.

BROICH, ULRICH, «Formen der Markierung von Intertextualität», en: Broich y Pfister, eds., pp. 31-47.

————————, «Zur Einzelntextreferenz», en: Broich y Pfister, eds., pp. 48-52.

————————, «Zu den Versetzungsformen der Intertextualität», en: Broich y Pfister, eds., pp. 135-137.

BROICH, ULRICH Y PFISTER, MANFRED, eds., *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tubinga, Niemeyer, 1985.

BUSCH, ULRICH, «Gogols 'Mantel' – Eine verkehrte Erzählung: Schiftsteller, Autor, Erzähler in intra- und intertextueller Beziehung», en: Schmid y Stempel, eds., pp. 189-203.

EICHER, THOMAS, ed., *Märchen und Moderne: Fallbeispiele einer intertextuellen Relation*, Münster, Lit, 1996.

ETTE, OTTMAR, «Intertextualität: Ein Forschungsbericht mit literatursoziologischen Anmerkungen», en *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 1985, 9, pp. 497-519.

FARROKHZAD, CONCEPCIÓN, *Die Bibel als sozialkritisches Instrument im englischen Industrieroman des 19. Jahrhunderts: Intertextualität und Kollektivsymbolik*, Hamburgo, Kovac, 2003.

FAUSER, MARKUS, *Intertextualität als Poetik des Epigonalen*, Munich, Fink, 1999.

FENDLER, UTE, *Interkulturalität in der frankophonen Literatur der Karibik: der europäisch-afrikanisch-amerikanische Intertext im Romanwerk von Maryse Condé*, Frankfurt, IKO - Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1994.

FRANK, ARMIN PAUL, «Literarische Übersetzung und Intertextualität», *Poetica*, 1987, 19, pp. 190-194.

FREUND, W., «Zur Theorie und Rezeption der Parodie», *Sprache im technischen Zeitalter*, 1977, 62, pp. 182-194.

FUES, WOLFRAM MALTE, *Text als Intertext*, Heidelberg, Winter, 1995.

FÜGER, WILHELM, «Intertextualia Orwelliana: Untersuchungen zur Theorie und Praxis der Markierung von Intertextualität», *Poetica*, 1989, 21, pp. 179-200.

GEIER, MANFRED, *Die Schrift und die Tradition: Studien zur Intertextualität*, Munich, Fink, 1985.

GREBER, ERIKA, *Intertextualität und Interpretierbarkeit des Texts – zur frühen Prosa Boris Pasternaks*, Munich, Fink, 1989

GRIVEL, CHARLES, «Serien textueller Perzeption: Eine Skizze», en: W. Schmid y W.-D. Stempel, eds., pp. 53-83.

GRÜBEL, RAINER, «Die Geburt des Textes aus dem Tode der Texte: Strukturen und Funktionen der Intertextualität in Dostoievskijs Roman 'Die Bruder Karamazov' im Lichte seines Mottos», en: Schmid y Stempel, eds., pp. 205-271.

GRUETTNER, MARK MARTIN, *Intertextualität und Zeitkritik in Günter Grass' Kopfgeburten und Die Rättin*, Tubinga, Stauffenburg Verlag, 1997.

HAKKARAINEN, MARJA-LEENA, *Das Turnier der Texte: Stellenwert und Funktion der Intertextualität im Werk Bertolt Brechts*, Frankfurt am Main – Berlín – Berna – Nueva York – París – Viena, Lang, 1994

HALLET, WOLFGANG, *Fremdsprachenunterricht als Spiel der Texte und Kulturen: Intertextualität als Paradigma einer kulturwissenschaftlichen Didaktik*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag, 2003.

HASSLER, GERDA, ed., *Texte im Text: Untersuchungen zur Intertextualität und ihren sprachlichen Formen*, Münster, Nodus-Publ., 1997.

HEBEL, UDO J., *Intertextuality, Allusion, and Quotation: An International Bibliography of Critica Studies*, Westport, Conn., Greenwood Press, 1989.

————, *Romaninterpretation als Textarchäologie: Untersuchungen zur Intertextualität am Beispiel von F. Scott Fitzgeralds This Side of Paradise*, Mainzer Studien zur Amerikanistik, 23, 1989, Frankfurt – Berna – Nueva York – París, Lang, 1989.

————, «Towards a Descriptive Poetics of Allusions», en: Plett, ed., pp. 135-164.

HELBIG, JÖRG, *Intertextualität und Markierung: Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität*, Heidelberg, Winter, 1996.

HEMPEL, WIDO, «Parodie, Travestie und Pastiche: Zur Geschichte von Wort und Sache», Germanisch-romanische Monatschrift, 1965, 46, pp. 150-177.

HENNIG, THOMAS, *Intertextualität als ethische Dimension: Peter Handkes Ästhetik "nach Auschwitz"*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1996.

HERRMANN, ANDRÉ, *Intertextualität und Textsemiotik in den 7 Erzählungen der ... cándida Eréndira ... von Gabriel García Márquez*, Hamburgo, Kovac, 1995.

HOESTEREY, INGEBORG, *Verschlungene Schriftzeichen: Intertextualität von Literatur und Kunst in der Moderne/Postmoderne*, Frankfurt am Main, Athenäum, 1988.

HOLTHUIS, SUSANNE, *Intertextualität: Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption*, Tubinga, Stauffenburg Verlag, 1993.

HUMMEL, CHRISTINE, *Intertextualität im Werk Heinrich Bölls*, Trier, Wissenschafler Verlag, 2002.

ILLE, HANS-JÜRGEN, «Desiderio Navarro zum Befriff der Intertextualität», *Beiträge zur romanischen Philologie*, 1988, 27, pp. 307-308.

JAKOBS, EVA-MARIA, *Textvernetzung in den Wissenschaften: Zitat und Verweis als Ergebnis rezeptiven, reproduktiven und produktiven Handelns*, Tubinga, Niemeyer, 1999.

KARBUSICKY, VLADIMIR, «Intertextualität in der Musik», en: Schmid y Stempel, eds., pp. 361-398.

KARRER, WOLFGANG, *Parodie, Travestie, Pastiche*, Munich, Fink, 1977.

———————, «Intertextualität als Elementen- und Struktur-Reproduktion», en: Broich y Pfister, eds., pp. 98-116.

———————, «Titles and Mottoes as Intertextual Devices», en: Plett, ed., pp. 122-134.

KLEIN, JOSEF Y FIX, ULLA, eds., *Textbeziehungen: linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität*, Tubinga, Stauffenburg Verlag, 1997.

KLOEPFER, ROLF, «Grundlagen des 'dialogischen Prinzips' in der Literatur», en: Lachmann, ed., pp. 85-106.

———————, «Intertextualität und Intermedialität oder die Rückkehr zum dialogischen Prinzip. Bachtins Theoreme als Grundlage für Literatur- und Filmtheorie», en *Kino-(Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur*, ed. por Volker Roloff, Tubinga, Stauffenburg, 1999, pp. 23-46.

KLOTZ, VOLKER, «Zitat und Montage in Neuerer Literatur und Kunst», *Sprache im technischen Zeitalter*, 1976, 57-60, pp. 259-277.

KONSTANTINOVIC, ZORAN, «Verwandlung im Wandel: Komparatistische Betrachtungen zur Kategorie der Dialogizität und Alterität», en: Lachmann, ed., pp. 168-184.

KOPPENFELS, WERNER VON, «Intertextualität und Sprachwechsel: Die literarische Übersetzung», en: Broich y Pfister, eds., pp. 137-158.

KRAJENBRINK, MARIEKE, *Intertextualität als Konstruktionsprinzip: Transformationen des Kriminalromans und des romantischen Romans bei Peter Handke und Botho Strauss*, Amsterdam – Atlanta, GA, Rodopi, 1996.

KÜHLMANN, WILHELM Y NEUBER, WOLFGANG, eds., *Intertextualität in der frühen Neuzeit: Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven*, Frankfurt – Berlín – Berna – Nueva York – París – Viena, Lang, 1994.

LACHMANN, RENATE, «Intertextualität in der Lyrik (zu Majakovskij 'Oda Revoljucii')», *Wiener Slawistischer Almanach*, 1980, 5, pp. 5-23.

———————, ed., *Dialogizität*, Munich, Wilhelm Fink, 1982.

———————, «Dialogizität und poetische Sprache», en: Lachmann, ed., pp. 51-62.

———————, «Zur Semantik metonymischer Intertextualität», en *Das Gespräch*, ed. por K. Stierle y R. Warning, Munich, Fink, 1984, pp. 517-523.

———————, *Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne,* Frankfurt, Suhrkamp, 1990. Traducción inglesa: *Memory and literature: intertextuality in Russian modernism*, trad. por Roy Sellars y Anthony Wall, pról. por Wolfgang Iser, Minneapolis – Londres, Univiversity of Minnesota Press, 1997.

LANDFESTER, ULRIKE, «Die Spuren des Lesers: Überlegungen zur intertextuellen Rezeption in modernen deutschen Kriminalroman», *Poetica*, 1990, 22, pp. 413-435.

LANGE, WOLF-DIETER y MATZAT, WOLFGANG, eds., *Sonderwege in die Neuzeit: Intertextualität und Dialogizität in der spanischen Literatur zwischen Mittelalter und Aufklärung*, Bonn, Romanistischer Verlag, 1997.

LÄRMANN, KLAUS, «Vom Sinn des Zitierens», *Merkur*, 1984, 38, pp. 672-681.

LASINGER, WOLFGANG, *Aphoristik und Intertextualität bei Balthasar Gracián: eine Strukturanalyse mit subjektgeschichtlichem Ausblick*, Tubinga, Narr, 2000.

LAUSSMANN, SABINE, *Das Gespräch der Zeichen: Studien zur Intertextualität im Werk E. T. A. Hoffmanns*, Munich, tuduv-Verl.-Ges., 1992.

LEHMANN, HANS-THIES, «Müller/Hamlet/Grüber/Faust: Intertextualität als Problem der Inszenierung», en *Studien zur Ästhetik des Gegenwartstheaters*, ed. Christian W. Thomsen, Heidelberg, Winter, 1985, pp. 33-45.

LENZ, BERND, «Intertextualität und Gattungswechsel: Zur Transformation literarischer Gattungen», en: Broich y Pfister, eds., pp. 158-178.

LEOPOLD, STEPHAN, *Der Roman als Verschiebung: Studien zu Mythos, Intertextualität und Narratologie in "Terra Nostra" von Carlos Fuentes*, Tubinga, Narr, 2003.

LERNER, LAURENCE, «Romantik, Realismus und negierte Intertextualität», en: Broich y Pfister, eds., pp. 278-296.

LINDNER, MONIKA, «Integrationsformen der Intertextualität», en: Broich y Pfister, eds., pp. 116-135.

MARTÍNEZ, M., «Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis», en: Heinz Ludwig Arnold y Heinrich Detering, eds.,*Grundzüge der Literaturwissenschaft,* Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1996, pp. 430-445.

MERZ, ANNETTE, *Der intertextuelle und historische Ort der Pastoralbriefe*, 2000.

MEYER, HERMAN, *Das Zitat in der Erzählkunst*, Stuttgart, Metzler, 1967 (3ª ed., 1988, Fischer).

MITRACHE, LILIANA, *Intertextualität und Phraseologie in den drei Versionen der Panne von Friedrich Dürrenmatt: Aspekte von Groteske und Ironie*, Uppsala, Uppsala University Library, 1999.

MÜLLER, BEATE, *Komische Intertextualität: Die literarische Parodie*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag, 1994.

MÜLLER, WOLFGANG, «Interfigurality. A Study on the Interdependence of Literary Figures», en: Plett, ed., pp. 101-121.

NELTING, DAVID, *Alain Robbe-Grillet: "Projet pour une révolution à New York": Untersuchungen zur intertextuellen Verknüpfung von urbanem und literarischem Text*, Bonn, Romanistischer Verlag, 1996.

NEUMANN, PETER H., «Das Eigene und das Fremde. Über die Wünschbarkeit einer Theorie des Zitierens», en *Akzente*, 1980, 27, pp. 292-305.

NIES, FRITZ, «Centon», en: F. Nies y Jürgen Rehbein, eds., *Genres mineurs: Texte zur Theorie und Geschichte nichtkanonischer Literatur (vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart)*, Munich, W. Fink, 1978, p. 35.

NOLTING-HAUFF, ILSE Y SCHULZE, JOACHIM, eds. *Das fremde Wort: Studien Zur Interdependenz von Texten: Festschrift für Karl Maurer zum 60. Geburtstag*, Amsterdam, B. R. Grüner, 1988.

NUBERT, ROXANA, «Zur Intertextualitätspoetik: Ergebnisse der neuesten Forschung», *Caiet de semiotica*, 1986, 5, pp. 63-74.

OESCHGER, ANDRÉ, *Mondanität und Dekadenz: intertextuelle Filiationen in Marcel Prousts "Les plaisirs et les jours"*, Berna – Frankfurt a.M. – Nueva York – París – Viena, Lang, 1992.

ORAIC-TOLIC, DUBRAVKA, *Das Zitat in Literatur und Kunst*, Viena, Böhlau, 1995.

OROSZ, MAGDOLNA, *Intertextualität in der Textanalyse*, ÖGS/ISSS, Viena, ISSS, 1997.

PABLÉ, ELISABETH, *Parodie als Literatur*, Frankfurt, Ullstein, 1983.

PARK, GUN-YONG, *Intertextuelle Analyse zweier Werke von Friedrich Dürrenmatt: Mondfinsternis und Der Besuch der alten Dame*, Bochum, Bochumer Univ.-Verlag, 2000.

PETÖFI, JÁNOS S. y OLIVI, TERRY, «Schöpferische Textinterpretation: Einege Aspekte der Intertextualität», en: János S. Petöfi y Terry Olivi, eds., *Von der verbalen Konstitution zur symbolischen Bedeutung – From Verbal Constitution to Symbolic Meaning*, Hamburgo, 1988, Helmut Buske, pp. 335-350.

PFISTER, MANFRED, «Konzepte der Intertextualität», en: Broich y Pfister, eds., pp. 1-30.

——————, «Zur Systemreferenz», en: Broich y Pfister, eds., pp. 52-58.

——————, «Intertextualität», en *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, ed. por D. Borchmeyer y V. Zmegac, Frankfurt, 1987.

———————, «How Postmodern is Intertextuality?», en: Plett, ed., pp. 207-224.

———————, «Intertextuelles Reisen, oder: Der Reisebericht als Intertext», en: Herbert Foltinek, Wolfgang Riehle y Waldemar Zacharasiewicz, eds., *Tales and 'their telling difference'. Festschrift für Franz K. Stanzel*, Heidelberg, C. Winter, 1993, pp. 109-132.

PLETT, HEINRICH F., «Sprachliche Konstituenten einer intertextuallen Poetik», en: Broich y Pfister, eds., pp. 78-98.

———————, «The Poetics of Quotation», en: Janos S. Petöfi y Terry Olivi, eds., *Von der verbalen Konstitution zur symbolischen Bedeutung – From Verbal Constitution to Symbolic Meaning*, Hamburgo, Helmut Buske, 1988, pp. 313-334.

———————, ed., *Intertextuality*, Berlín – Nueva York, de Gruyter, 1991.

———————, «Intertextualities», en: Plett, ed., pp. 3-29.

PUGLIESE, ABEL ORLANDO, «Von der Hermeneutik zur Text-, Kontext- und Intertextanalyse: Eine Reflexion über literaturwissenschaftliche Methodologie und Methodik», en: Nolting-Hauff y Schulze, eds., pp. 17-50.

RODI, FRITHJOF, «Anspielungen: Zur Theorie der kulturellen Kommunikationseinheiten», *Poetica*, 1975, 7, pp. 115-134.

RÖSSLER, ANDREA, *Imitation und Differenz: Intertextualität bei Carme Riera, Adelaida García Morales und Paloma Díaz-Mas*, Berlín, ed. tranvía, 1996.

RÖSSLER, ELKE, *Intertextualität und Rezeption: linguistische Untersuchungen zur Rolle von Text-Text-Kontakten im Textverstehen aktueller Zeitungstexte*, Frankfurt – Berlín – Berna – Bruxelles – Nueva York – Viena, Lang, 1999.

SCHABERT, INA, «Interauktorialität», *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 57, 1983, pp. 679-701.

SCHAHADAT, SCHAMMA, *Intertextualität und Epochenpoetik in den Dramen Aleksandr Bloks*, Frankfurt am Main – Berlín – Berna – Nueva York – París – Viena, Lang, 1995.

SCHALTENBRAND, STEFAN, *Alles gestohlen? Vom Plagiat zur Wiederholung*, Berlín, Frieling, 1994.

SCHMELING, MANFRED, «Textuelle Fremdbestimmung und literarischer Vergleich», *Neohelicon*, 1985, 12, pp. 231-239.

SCHMID, W. y STEMPEL, W.-D., eds., *Dialog der Texte: Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*, Viena, Wiener Slawistischer Almanach, 1983.

SCHNYDER, PETER, ed., *Intertextualité: nouvelles questions - nouvelles réponses = Intertextualität*, Berna – Berlín – Frankfurt – Nueva York – París – Viena, Lang, 1999.

SCHULTE-MIDDELICH, BERND, «Funktionen intertextueller Textkonstitution», en: Broich y Pfister, eds. pp. 197-242.

SCHWANITZ, DIETRICH, «Intertextualität und Äquivalenzfunktionalismus: Vorschläge zu einer vergleichenden Analytik von Geschichten», en: Schmid y Stempel, eds., pp. 27-51.

SCHWEIGKOFLER, ANNY, *Das Zitat als Phänomen der Intertextualität* [Mikroform], Egelsbach – Frankfurt (Main) – Munich – Nueva York, Hänsel-Hohenhausen, 2000.

SEKORA, KARIN, *Der Weg nach Kem't: Intertextualität und diskursives Feld in Aimé Césaires Cahier d'un retour au pays natal*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 2000.

SLATER, NIALL W. Y ZIMMERMANN, BERNHARD, eds., *Intertextualität in der griechisch-römischen Komödie*, Stuttgart, M und P, Verl. für Wiss. und Forschung, 1993.

SMIRNOV, IGOR P., «Das zitierte Zitat», en: Schmid y Stempel, eds., pp. 273-290.

SMITH, ROBERT WILLIAM, *Eschenstockzauber: Detailbetrachtungen zur Intertextualität in James Joyces Ulysses*, 1998.

STEMPEL, WOLF.-DIETER, «Intertextualität und Rezeption», en: Schmid y Stempel, eds., pp. 85-109.

STIERLE, KARLHEINZ, «Werk und Intertextualität», en: Schmid y Stempel, eds., pp. 7-26. Reimpreso en: Karlheinz Stierle y Rainer Warning, eds., *Das Gespräch*, Poetik und Hermeneutik, 11 Munich, 1984, Fink, pp. 139-150.

STOCKER, PETER, *Theorie der intertextuellen Lektüre: Modelle und Fallstudien*, Paderborn – Munich – Viena – Zürich, Schöningh, 1998.

SÜDHOFF, RÜDIGER, *Die intertextuelle Sinnkonstitution im Bildungsroman der Weimarer Klassik: poetologische Paradigmen der Aufklärungsliteratur in Goethes "Lehrjahren"*, Stuttgart, M und P, Verlag für Wiss. und Forschung, 1994.

SUERBAUM, ULRICH, «Intertextualität und Gattung: Beispielreihen und Hypothesen», en: Broich y Pfister, eds., pp. 58-77.

———————, «Fiktion der Intertextualität: Texte im Text bei Daniel Defoe», en: Nolting-Hauff y Schulze, pp. 257-275.

TRIMPE, BIRGIT, *Von der Schöpfung bis zur Zerstreuung: intertextuelle Interpretationen der biblischen Urgeschichte (Gen 1 - 11)*, Osnabrück, Univ.-Verlag Rasch, 2000.

TURK, HORST, «Intertextualität als Fall der Übersetzung», *Poetica*, 1987, 19, pp. 261-277.

VERWEYEN, THEODOR Y WITTING, GUNTHER, «Parodie, Palinodie. Kontradiktio, Kontrafaktur – Elementare Adaptionsformen im Rahmen der Intertextualitätsdiskussion», en: Lachmann, ed., pp. 202-236.

———————————, *Die Kontrafaktur: Vorlage und Verarbeitung in Literatur, bildender Kunst, Werbung und politischem Plakat*, Constanza, Universitäts Verlag, 1987.

———————————, «The Cento: A Form of Intertextuality from Montage to Parody», en: Plett, ed., pp. 165-178.

WARNING, RAINER, «Imitatio ind Intertextualität: Zur Geschichte lyrischer Dekonstruktion der Amortheologie», en *Interpretation: Das Paradigma der europäischen Renaissance-Literatur: Festschrift für Alfred Noyer-Weidner zum 60. Geburstag*, ed. por K. W. Hempfer y G. Regn, Wiesbaden, Steiner, 1983, pp. 228-317.

WEHRLI, BEATRICE, *Wenn die Sirenen schweigen: Gender Studies. Intertext im Kontext*, Würzburg, Königshausen u. Neumann, 1998.

WEISS, WOLFGANG, «Satirische Dialogizität und satirische Intertextualität», en: Broich y Pfister, eds., pp. 244-262.

WILLMES, BERND, *Von der Exegese als Wissenschaft zur kanonisch-intertextuellen Lektüre?: kritische Anmerkungen zur kanonisch-intertextuellen Lektüre von Gen 22,1-19*, Frankfurt, Knecht, 2002.

WISKE, LUDWIG Y KRAUSE, WOLF-DIETER, «Intertextualität als allgemeine und spezielle Texteigenschaft von Texten», *Wissenschaftliche Zeitschrift der Pädagogischen Hochschule Karl Liebknecht*, 1987, 31, pp. 890-895.

WITTING, GUNTHER, «Parodie als komisierende Textverarbeitung», *Der Deutschunterricht*, 37/6, 1985, pp. 5-29.

ZANDER, HORST, «Intertextualität und Medienwechsel», en: Broich y Pfister, eds., pp. 178-196.

ZIMA, PETER, «Der Text als Intertext», *Kritik der Literatursoziologie*, Frankfurt, Suhrkamp, pp. 103-112.

——————, «Intertextualität», *Textsoziologie: Eine kristische Einführung*, Stuttgart, J. B. Metzler, pp. 81-86.

Números especiales de publicaciones periódicas:

Poetica, 1987, 19.

Spiegel der Letteren, 1987, 29, 1-2.

Zeitschrift für Semiotik, 2002, vol. 24, 2-3.

Índice general

Desiderio Navarro
Al lector / 5

Manfred Pfister
Prefacio / 9

Renate Lachmann
Niveles del concepto de intertextualidad / 15

Manfred Pfister
Conceptos de la intertextualidad / 25

Heinrich Plett
Intertextualidades / 50

Ulrich Broich
Formas de la marcación de la intertextualidad / 85

Renate Lachmann
Dialogicidad y lenguaje poético / 106

Renate Lachmann
El sincretismo como provocación al estilo / 121

Manfred Pfister
¿Cuán postmoderna es la intertextualidad? / 139

Desiderio Navarro
Trabajos sobre intertextualidad escritos por autores alemanes o publicados en alemán. Bibliografía / 165